IVAN LERMOLIEFF.

Art.
204 xb
(3 (m. Anhang
11.50

Dr R A Pelzer

Antiquitäten u. Raumkunst
Dr. Konrad Strauß
BERLIN W 15
Wielandstr. 25/26

KUNSTKRITISCHE STUDIEN

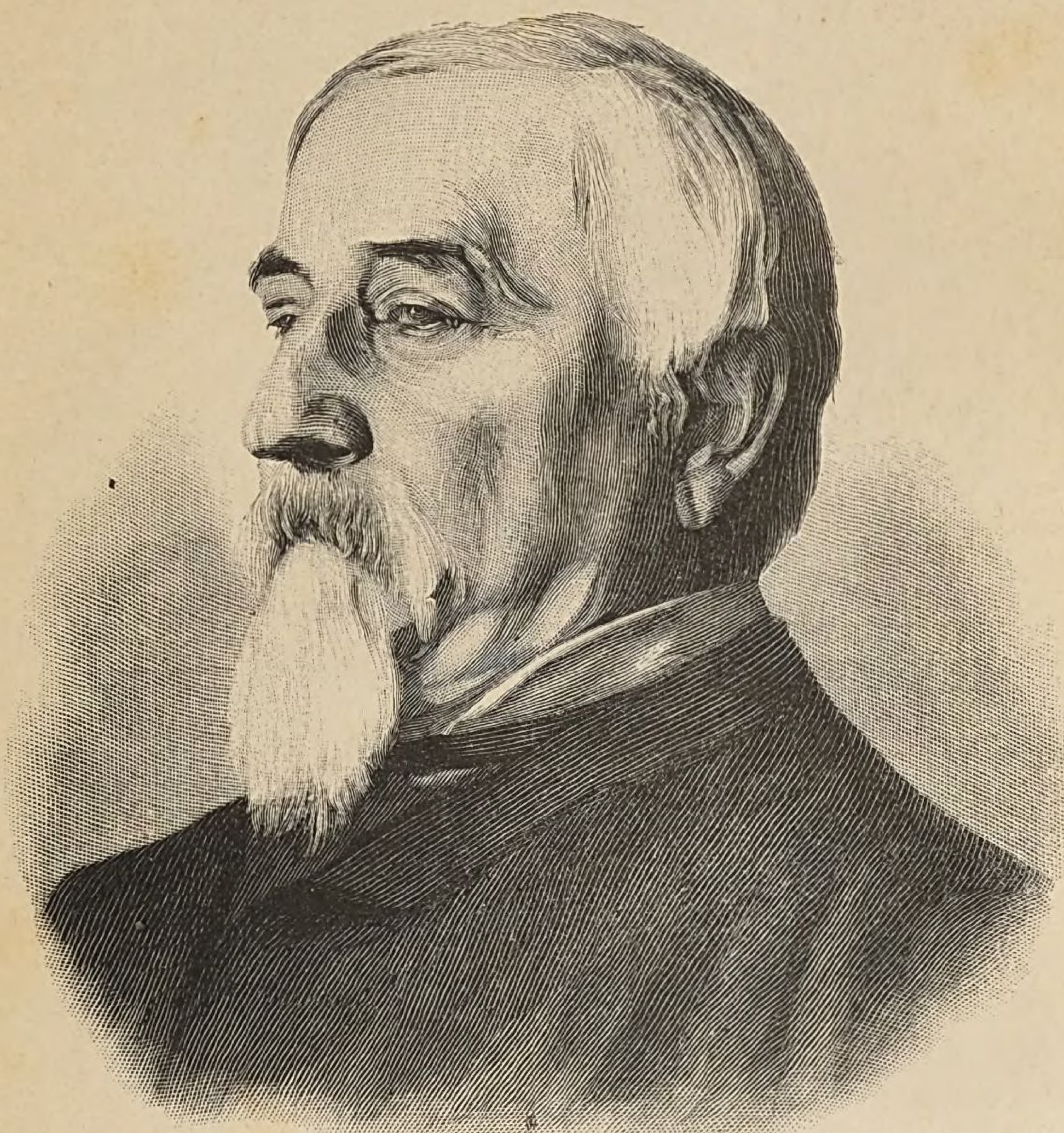
ÜBER

ITALIENISCHE MALEREI.

<36613040830015

<36613040830015

Bayer. Staatsbibliothek



GIOVANNI MORELLI.

Gemalt von F. von Lenbach.

Nach einer Photographie von Marcozzi in Mailand.

KUNSTKRITISCHE STUDIEN

ÜBER

ITALIENISCHE MALEREI.

[3] DIE GALERIE ZU BERLIN.

VON

IVAN LERMOLIEFF.

NEBST EINEM LEBENSBILDE GIOVANNI MORELLI'S

HERAUSGEGEBEN VON DR. **GUSTAV FRIZZONI.**

MIT PORTRÄT UND 66 ABBILDUNGEN.

LEIPZIG:
F. A. BROCKHAUS.

1893.

Wb/49/929

Bayerische
Staatsbibliothek
München

VORWORT DES HERAUSGEBERS.

Den Freunden des verstorbenen Senators Giovanni Morelli ist es bekannt, dass er nach der Herausgabe der zwei ersten Theile seiner „Kunstkritischen Studien über italienische Malerei“ den dritten vorzubereiten im Begriffe war, als er von dem Herzleiden befallen wurde, dem er am 28. Februar 1891 unterliegen musste. Kurz vorher hatte er sich über diese Arbeit in dem Sinne geäussert, als wäre sie schon so weit vollendet, dass sie fast druckfähig sei. Sicherlich war seinem durchgreifenden Geiste der ganze darzustellende Stoff so gegenwärtig, dass er ihn schon so gut wie vollständig vor sich ausgebreitet zu sehen glaubte.

Das gehoffte vollständige Manuscript wurde schliesslich doch nicht vorgefunden, wohl aber eine bedeutende Anzahl von Notizen, welche directe Vorarbeiten für seine an die Berliner Galerie anknüpfenden Studien bilden.

Da mir nun diese durch die Bereitwilligkeit des Erben Morelli's, seines Vetters von mütterlicher Seite Johann Zavaritt, zu Gebote standen, konnte ich nicht umhin, es für meine Pflicht zu erachten, diese Notizen zu verwerthen,

indem ich so gut als möglich an die Stelle des Verfassers zu treten mir vornahm und dem hohen Werthe seiner bekannten Einsicht in Sachen der Kunst durch die Veröffentlichung des dritten Theiles gerecht zu werden suchte.

Der Umstand, der speciell mich zu dieser Arbeit befähigen sollte, war der mir beschiedene Vortheil des steten Umganges mit dem unvergleichlichen Freunde, dessen ich mich seit einer langen Reihe von Jahren zu erfreuen gehabt habe und durch den es mir vergönnt ward, seine Ansichten aufs treueste auszulegen.

Das Erscheinen dieses dritten Theiles von Morelli's Werk war übrigens an und für sich schon durch die Thatsache gerechtfertigt, dass sein bereits 1880 erschienenes Buch: „Die Werke der italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin", längst vergriffen war.

Zwar hatte der Verfasser in dem neuen Werke seiner „Kunstkritischen Studien" die Vertheilung des zu behandelnden Stoffes insofern geändert, als er manches von dem, was er früher bei Gelegenheit der Berliner Galerie behandelt und seinen praktischen Besprechungen unterworfen hatte, bereits in die zwei ersten Theile aufgenommen und zumeist weiter ausgeführt hatte.

Immerhin hoffte er aus dem dritten Theile seiner Arbeit einen nicht minder reichhaltigen Band als die zwei ersten zu gestalten, was auch geschehen wäre, wenn es ihm gestattet gewesen wäre, sein Vorhaben auszuführen. Die unerschöpflichen Kenntnisse, welche er sich durch die stete Erweiterung seiner Erfahrungen und seiner Forschungen zu erwerben gewusst hatte, hätten ihm die Gelegenheit geboten, im letzten Theile viele neue Ansichten an der Stelle der bereits vorgetragenen zu entwickeln. Es ist uns bekannt, dass er vornehmlich drei wichtige Fragen der Geschichte der italienischen

Malerei darin eingehender beleuchten wollte, nämlich die Thätigkeit des Timoteo Viti, die Jugendentwickelung Raffael's und die Entwickelungsgeschichte mancher Meister aus der lombardischen Schule.

Leider hat dieses Vorhaben infolge seines Hinscheidens nicht seine volle Ausführung finden können, da die hinterlassenen schriftlichen Studien, wie gesagt, nur ein Stückwerk sind von dem, was der Autor geplant hatte. Sie enthalten aber doch ausser dem reichlichen graphischen Material, besonders nach Zeichnungen, noch viele kostbare und den wahren Kunstfreunden gewiss sehr willkommene Winke, denen wol niemand den Vorzug absprechen wird, welcher den Lehren Lermolieff's überhaupt innewohnt: auf anregende Weise die Berufenen zu weiteren Ueberlegungen und Folgerungen aufzumuntern.

Er soll also in diesem Theile wieder aufleben und im Geiste wieder jenen harmlosen jungen Freunden erscheinen, welche, sollten sie auch theilweise ein vorgerückteres Alter erreicht haben, ihm stets eine jugendliche Gesinnung bewahren, und sollten sie auch nicht in jedem einzelnen Falle mit seinen Urtheilen vollständig übereinstimmen, dennoch in ihm einen tüchtigen Führer, einen genialen und über hartnäckige Vorurtheile erhabenen Mann erkennen.

Damit soll gemeint sein, dass wir in diesem Buche nur das zu geben uns bestrebt haben, was direct von ihm stammt, sei es aus seinen früheren gedruckten Texten, sei es aus seinen späteren handschriftlichen Aeusserungen, mit denen er die ersteren öfters ergänzt, theilweise aber auch modificirt hat. Nur in einzelnen Fällen habe ich mir einige eigene erläuternde Bemerkungen meinerseits einzuschalten erlaubt; diese habe ich in Klammern gesetzt und jedesmal mit F. bezeichnet.

Dass der Verfasser der „Kunstkritischen Studien“ im Laufe der Jahre einen Theil seiner Anschauungen geändert hat, wird gewiss keinen verständigen Forscher befremden. Bedenkt man, dass er in seinem Gebiete geradezu bahnbrechend gewirkt, so darf man sich gewiss nicht wundern, wenn er das Richtige in seinen neuen Bestimmungen nicht immer sogleich, sondern erst nach und nach getroffen hat. Wer würde denn dem Columbus einen Vorwurf daraus machen, dass er sich vor gerade vier Jahrhunderten in Palos mit der Ueberzeugung eingeschifft, einen neuen Weg nach Indien zu entdecken, indem er nach dem Westen segelte, und dass er nicht gleich an die Existenz des amerikanischen Continents gedacht hätte?

Im grossen und ganzen hat ja auch Morelli von Anfang an bestimmend gewirkt, indem er die Kunstbeflissenen auf directe Betrachtung der Kunstwerke und auf selbständige Ueberlegung hingewiesen hat. Da er persönlich die zur zweckmässigen Anwendung dieser Principien erforderlichen Eigenschaften in hohem Grade besass, so sollte es ihm auch beschieden sein, auf seinem Felde als ein Neuerer aufzutreten, dem das Verdienst einer wirkungsreichen Initiative gebührt.

Durch diese angeregt, sollten sowol er als seine Nachfolger stufenweise zur Erkenntniss der Wahrheit vorschreiten, wie sich dies ja überhaupt der Entwickelung der menschlichen Weisheit geziemt.

Aus diesen Betrachtungen mögen also die Aenderungen erklärt werden, welche in manchen Angaben seines letzten Werkes entstanden sind im Vergleich zu den früheren Aeusserungen in den Artikeln über die Galerie Borghese in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ in den Jahren 1874—76 und in seinem Werke über die drei deutschen Galerien, sowie in den späteren polemischen Kritiken in Zeitschriften.

Ich habe mir also die Aufgabe gestellt, in diesem dritten Theile das ältere Material Lermolieff's nur insofern zu verwerthen, als es seinen Ueberzeugungen in den letzten Zeiten seines Lebens, soweit mir bekannt, entspricht, seine angedeuteten Modificationen stets zu berücksichtigen und die zahlreichen werthvollen Belehrungen und sinnigen Bemerkungen aus seinen späteren Aufzeichnungen an den passenden Stellen anzubringen. Dieselbe Massregel habe ich auch im Anhange angewendet, der aus der Wiedergabe des wesentlichen Inhalts von drei kritischen Artikeln besteht, die Lermolieff im Zusammenhange mit einem Theil des berliner Textes von 1880 veröffentlicht hatte. Da diese Aufsätze (der erste aus dem Jahrgang 1881 der „Zeitschrift für bildende Kunst", der zweite aus dem „Repertorium für Kunstwissenschaft", Oct. 1881, der dritte aus dem Februarheft vom Jahre 1887 der erstgenannten Zeitschrift) mehrere für die umbrische Kunstgeschichte wichtige Punkte aufhellen, so kam ich zu der Ueberzeugung, dass sie diesem dritten Theile eine willkommene Vervollständigung gewähren würden.

Nicht minder willkommen dürfte den Verehrern Lermolieff's eine Schilderung der Hauptumstände seines Lebens, speciell aber seiner geistigen Anlagen, als Einführung in diesen letzten Theil seiner „Kunstkritischen Studien" sein; ebenso das beigegebene Porträt.

Zum Schluss sei mir noch gestattet, Herrn Gerichtsassessor Franz Rieffel in Kastel und Herrn F. A. Brockhaus in Leipzig meinen verbindlichsten Dank auszusprechen für die wirksame Unterstützung, die sie mir als treue Freunde des Verstorbenen bei Herausgabe dieses dritten Theils geleistet haben. Den gewissenhaften Bemühungen des Herrn Rieffel verdanke ich die

Entzifferung gar mancher schwer zu lesenden handschriftlichen Bemerkungen Morelli's, sowie die Bearbeitung des Registers, d. h. des Künstler- und des Ortsverzeichnisses, Herrn F. A. Brockhaus aber die gütige Durchsicht der Druckbogen.

Mailand, im November 1892.

Gustav Frizzoni.

GIOVANNI MORELLI.

EIN LEBENSBILD.

„Molti mi crederanno ragionevolmente potere riprendere, allegando le mie prove essere contro all' autorità d' alquanti uomini di gran reverenza appresso de' loro inesperti iuditii, non considerando le mie cose essere nate sotto la semplice e mera sperientia, la quale è maestra vera."

Lionardo da Vinci: Codex Atlanticus, 117 v. 361.*

Die Familie Morelli's entstammt einem alten protestantischen Geschlecht Morel aus Südfrankreich, welches sich wegen religiöser Verfolgungen zuerst nach Genf geflüchtet, späterhin aber in einer kleinen Ortschaft des Cantons Thurgau niedergelassen hatte. Daselbst hatte die Familie für ihren Namen die mehr deutsche Form Morell angenommen, welche von dem Nachkommen, von dem hier die Rede ist, wiederum in die der italienischen Sprache geläufigere Form Morelli geändert wurde, als er nach dem nationalen Befreiungskriege von 1859 zur italienischen Bürgerschaft überging.

* Der Sinn ist folgender: Viele Leute werden mich mit Recht schelten zu dürfen glauben unter dem Vorgeben, dass meine Beweise gegen die Autorität von Männern verstossen, die trotz ihrer der Erfahrung ermangelnden Urtheile in hohem Ansehen stehen; wobei sie nicht bedenken, dass mein Wirken aus der schlichten und einfachen Erfahrung entsprungen ist, welche die wahre Lehrerin ist.

Der Vater war nach Italien gekommen und hatte sich in Verona angesiedelt, um daselbst als Kaufmann zu wirken. Dass er später zum Präsidenten der Handelskammer erwählt worden, bezeugt, dass er in der Stadt in Ansehen stand.

In Verona erblickte sein Sohn Giovanni am 25. Februar 1816 das Licht der Welt. Desgleichen zwei andere Söhne, welche aber in frühem Alter starben; ihren Grabstein sieht man noch jetzt im Klostergang vor S. Bernardino, dem ehemaligen Friedhof, eingemauert.[1] Der Vater starb bald nach Giovanni's Geburt und die Mutter wurde dadurch bewogen, mit ihrem Knaben zu ihrem Vater Ambrogio Zavaritt in Bergamo zu ziehen. Hier wurde beschlossen, den zehnjährigen Giovanni zur Erziehung nach Aarau in der Schweiz zu schicken.

Wichtiger für seinen Lebenslauf und seine geistige Entwickelung war sein späterer Aufenthalt von einigen Jahren in München und Erlangen, wo er sich dem naturwissenschaftlichen und medicinischen Fache zuwandte. Was er da alles gesehen und gehört, hat auf sein lebendiges, empfängliches Gemüth einen bestimmenden Einfluss ausgeübt. Dieser muss jedenfalls in Anschlag gebracht werden, um zu erklären, wie er, seiner Gesinnung nach ein echter Italiener, im vorgerücktern Alter noch so ganz in die Denkweise des deutschen Volkes sich zu versetzen im Stande war und die deut-

[1] Aus einem Briefe Morelli's vom Jahre 1866 an einen Freund, in dem er von den Festlichkeiten erzählt, denen er in Venedig bei Gelegenheit der Befreiung von der österreichischen Herrschaft beigewohnt, erinnert er zum Contrast an den Eindruck, den er als Kind in Verona empfand, wenn er in der dem väterlichen Hause benachbarten Reitschule auf der Piazza della Cittadella die Rekruten unter der verhassten fremden Regierung den Mishandlungen der Geisselung unterworfen sah.

sche Sprache mit der bekannten Fertigkeit zu Gunsten seiner kunstkritischen Ideen zu gebrauchen wusste.

Im Herbst 1834 begab er sich als achtzehnjähriger Jüngling zum ersten male nach München und besuchte daselbst die Universität, an der er sich den Doctorgrad in der medicinischen Facultät erwarb. Er beschränkte sich aber nicht auf diese Studien, denn von früh auf trieben ihn seine natürlichen Anlagen ins weite Feld der philosophischen und der literarischen Betrachtungen, denen er sich auch fortan mit besonderer Neigung hingab, während er hingegen den ärztlichen Beruf nie ausübte. Dass ihm aber die physiologischen Studien, in Verbindung mit den humanistischen, für seine kunstkritischen Bestrebungen sehr zu statten kommen sollten, liegt auf der Hand, denn sie haben ihn ganz besonders befähigt, die praktische Bahn einzuschlagen, welche ein Hauptverdienst seiner originellen Lehre bildet, wie wir sie speciell in seinem Kapitel „Princip und Methode" im ersten Theile seiner „Kunstkritischen Studien" ausgesprochen und sonst noch öfters bestätigt finden.

Aus mehrern Briefen an seine Freunde in jenen Jahren ersieht man, wie sehr sein Geist nach verschiedenen Richtungen hin beschäftigt war. Zu den intimsten Freunden rechnete er die wegen ihrer Beziehungen zu Platen und Rumohr in Deutschland bekannten Brüder Frizzoni aus Bergamo, meinen vierundachtzigjährigen Oheim Fritz und meinen bereits 1849 verstorbenen Vater Johann Frizzoni.

In einem Schreiben von 1835 an erstern berichtet der neunzehnjährige Jüngling in seiner lebendigen, oft humorvollen Weise Folgendes von sich selber: „Gegenwärtig treibe ich alles Mögliche, deswegen habe ich Tag und Nacht keine Ruhe! Physiologie, Chirurgie, Botanik, Latein, deutsche Literatur, und, denke Dir die

Vermessenheit, seit einiger Zeit auch noch Spanisch, und schon wandere ich mit dem ehrsamen Don Quixote über die Ebenen von La Mancha zur schönen Dulcinea von Toboso. Was mich zum Spanischen angetrieben, ist der grosse Calderon, dessen „*Autos*“ ich kürzlich las und das mich so hingerissen hat, dass ich sogleich mir vorgenommen, mich auf den Weg zu machen, zum Original zu kommen. Mache Dich also gefasst, nächstens einen spanischen Brief zu erhalten.“

Er kam in diesen Jahren mit Gelehrten von den verschiedensten Disciplinen in Berührung. In der Medicin unter andern mit dem ausgezeichneten Professor der Anatomie Hofrath Döllinger; auf literarischem und philosophischem Gebiet mit Rückert, Schubert, Engelhardt und Schelling, auf künstlerischem mit Genelli, Cornelius und Kaulbach.

Während wir erfahren, dass er in München im Jahre 1835 für einige bekannte Studenten und Doctoren unter der Leitung von Professor Döllinger einen Cyklus von Vorlesungen über den Bau des menschlichen Hirns hielt, kommen bald nachher Briefe vor, in welchen er mit geistreichen und für seine Jugend ungemein selbständigen Aeusserungen sich über humanistische Dinge auslässt.

Sein Freundschaftsverhältniss zum Maler Bonaventura Genelli verdient besonders hervorgehoben zu werden, da es nach seiner Rückkehr nach Italien zu einer eifrigen Correspondenz Anlass gegeben hat, deren Inhalt Herr Professor Lionel von Donop zu veröffentlichen beabsichtigt.

Es erhellt daraus, wie sehr der italienische für das Wohlergehen des deutschen Freundes besorgt war. Dies geht übrigens auch aus der Stelle hervor, die wir einem Briefe aus München vom 3. März 1837 an den obengenannten bergamasker Freund entnehmen:

„Es ist mir eine wahre Pein, dieses grosse Genie sich so kümmerlich durchs Leben schlagen zu sehen. Genelli ist eine seltene Erscheinung — doch leider nur von wenigen erkannt. Seine äussere herrliche Gestalt entspricht ganz seinem Geiste, der nicht etwa, wie das gewöhnlich bei Luminibus der Fall ist, irgendwo hinaus einen Buckel hat, sondern wie seine Kunst, so durchschaut er auch das Leben bis in seine tiefsten Abgründe und sieht die Dinge an, wie sie sind, und findet nicht etwa, wie Görres und Friedrich Schlegel, in einem Milchtopfe die Dreieinigkeit.

„Was Schiller von Wallenstein sagt, gilt auch von ihm: immer geschäftig und von grossen Entwürfen bewegt, vermeidet er auch alle Gesellschaft, alle leeren Zerstreuungen, wodurch die meisten Künstler hier ihre kostbare Zeit vergeuden. Deshalb muss er aber für stolz und übermüthig gelten. In jeder Beziehung gebildet, sucht er auch nur den Umgang mit Leuten, die ihm behagen. Bei allem seinem Genie höchst bescheiden und anspruchslos, bei allen seinen drückenden Verhältnissen stets aufgeräumt, gewährt er dem Unbefangenen einen wahren Genuss und mir, der ich tagtäglich das Glück habe, mich entweder bei ihm oder bei mir an seinem hohen Genius zu erlaben, die schönsten und heitersten Stunden. Von seinen Arbeiten mag ich Dir nichts erwähnen (es sind grösstentheils Compositionen, Federzeichnungen, aus der Mythologie), denn aus wiederholter Erfahrung habe ich gefunden, dass nichts hinter der Anschauung solcher Meisterwerke so weit zurückbleibt als eine kalte Zergliederung mit Worten. Du solltest sie sehen diese Schöpfungen und Du würdest sicher mit jenem grossen König ausrufen: «Mein sind sie, mögen sie auch kosten, was sie wollen.»

„Es ist wirklich jammerschade, dass dieser herrliche

Geist, der jetzt gerade in seiner Blüte ist, keine grössere Arbeit zur Ausführung bekommt. Wäre ich ein Enkel des Krösus, gleich müsste sein Pinsel sich in Bewegung setzen; fürs erste liess ich mir ein Zimmer in Fresko ausschmücken.“

Als anschauliche Erinnerung an die intimen Verhältnisse zwischen den beiden Freunden in München ist uns eine Zeichnung von Genelli erhalten, die sich auf eine Prometheus-Composition bezieht, zu welcher ihm, wie bekannt, Morelli für die Hauptfigur Modell gestanden. Es ist eine mit Tusche ausgeführte Federzeichnung 0,31 m breit, 0,275 hoch, von der wir eine verkleinerte Abbildung geben.

Der kräftige Körperbau des gemarterten Heros, dessen Klagen von der in einer weiblichen Figur personificirten Echo wiederholt werden, entspricht allerdings derjenigen, die wir von jeher an Meister Lermolieff gekannt haben.

Weniger sagte ihm das Wesen Kaulbach's zu. Da zu jener Zeit der Künstler eben Hand an eines seiner Hauptwerke gelegt hatte, ist es interessant zu hören, welchen Eindruck der von früh an zur Kritik aufgelegte junge Student davon empfangen.

Er schreibt am 14. Juli 1837 an Fritz Frizzoni:

„Die Hunnenschlacht von Kaulbach, von der Du gewiss gehört haben wirst, wird in den nächsten Wochen unvollendet nach Berlin an den Grafen Raczynski geschickt werden; ich sage unvollendet, denn sie sollte gemalt werden, ist aber blos untertuscht geblieben.[1]

[1] Dieser Sachverhalt wird bestätigt im Katalog der Raczynski'schen Bildersammlung, verfasst von Graf A. Raczynski (Berlin 1862), Seite 5.

„Als ich neulich in Kaulbach's Atelier war, kamen mehrere Frauenzimmer auch hinzu und da fragte denn eine davon: Wie viel Figuren sind wol darauf? —



Prometheus, Zeichnung von Bonaventura Genelli; im Privatbesitz in Mailand.

So dumm und albern diese Frage damals klang, so treffend wäre sie aus dem Munde eines Verständigen; denn so viele Figuren wie schon da sind, so könnten doch noch mehrere Tausende angebracht werden, ohne

dass die Composition gewinnen und verlieren würde, was aber in der Composition eines Raffael, eines Giulio Romano oder eines Michelangelo nie der Fall ist; bei ihnen hat jede Figur ihre hohe Bedeutung, d. h. ihre Compositionen sind rein historisch, die von Kaulbach aber genremässig.

„Es sind übrigens herrliche Gruppen in diesen Zeichnungen enthalten, und Ihr solltet Euch später doch bemühen, einen Kupferstich davon zu erhalten; er ist ziemlich gut gerathen, ist aber, da die Platte ebenfalls Eigenthum des Herrn Raczynski ist, bis jetzt noch nicht in den Handel gekommen, sonst hätte ich schon dafür Sorge getragen. Was mir am wenigsten im ganzen Bilde gefällt, ist der Herr Attila, der auf einem Schilde stehend mir gerade wie ein Laubfrosch auf einem Präsentirteller vorkommt. Da aber Herr Raczynski das Ganze göttlich nennt und Herr Raczynski in ganz Deutschland für einen famosen Kunstkenner gilt (obwol ich ihn bei Genelli das dümmste Zeug über Kunst habe schwatzen hören), so will ich geduldig einziehen und warten, bis Ihr's gesehen haben werdet.“

An einer andern Stelle des gemüthvollen Briefes erwähnt er weitere Bekanntschaften:

„In neuerer Zeit habe ich eine sehr interessante Bekanntschaft angeknüpft, nämlich mit dem Philosophen Franz von Baader, von dem Ihr vielleicht auch schon gehört oder gar gelesen haben werdet; ein Mann, dem es an Scharfsinn nicht leicht einer zuvorthun wird; ein Blitzgenie, wenn ich mich so ausdrücken darf, keineswegs aber ein architektonischer Geist. Seine Unterhaltung ist höchst lehrreich und es thut mir sehr leid, sie so schnell abbrechen zu müssen. Mit Brentano komme ich weniger oft als früher zusammen, ebenso

mit Görres, dessen neuestes Werk, «Die Mystik», eine ganz merkwürdige Erscheinung ist. Das Buch ist eigentlich nur für Görres selbst geschrieben, denn ich zweifle sehr, ob es unter den katholischen Theologen, für die es eigentlich gemünzt ist, einen geben wird, der es von A bis Z verstehen wird. Das erste Buch nämlich enthält nichts als Physiologie des Gehirns und zeugt von einem immensen Scharfsinn und von einer grossen Phantasie; es ist nach meinem Dafürhalten das Geistreichste, was über das Leben des Gehirns bis jetzt geschrieben worden ist. Wenn aber einer nicht aufs speciellste mit der Anatomie des Gehirns vertraut ist, so ist es rein unmöglich, dass er nur einen Satz davon begreifen könne. Die andern Bücher aber enthalten so viele abgeschmackte Albernheiten und geistlose Märchen, theils von Anachoreten, theils von Somnambulen u. s. f., dass derjenige, der das erste Buch versteht, unmöglich das folgende capiren wird."

Da es bei der Schilderung eines originellen Geistes doch hauptsächlich darauf ankommt, ihn seinem innern Triebe nach bekannt zu machen, so kann ich der Versuchung nicht widerstehen, hier noch einen andern Brief und zwar diesmal vollständig mitzutheilen, worin sich das humoristische und zugleich für alles menschlich Denkwürdige eingenommene Wesen des begabten Studenten kundgibt; Eigenschaften, die er bis in sein späteres Alter beibehalten. Der Brief lautet:

Erlangen, den 15. October 1837.

„Was du nicht willst, dass andere dir thun, thue ihnen auch nicht."

Ich hätte fürwahr, mein lieber, goldener Fritz, beinahe Deine Schriftzüge vergessen, wenn mir dieselben nicht durch

Dein geehrtes Schreiben vom 18. October (um kaufmännisch zu reden) lebhaft und höchst überraschend wieder vor die Augen geführt worden wären. — Du siehst schon aus der Kleinheit und Engheit, in der ich schreibe, dass ich Dir diesmal recht viel zu sagen habe; Stoff wäre wenigstens *in copia* vorhanden. Was liesse sich nicht alles einem Correspondenten wie Fritz am Ende des alten Jahres ans Herz legen! Wahrlich, ich hätte die beste Lust, in der Art Sebastian Bach's eine kleine Arie an Dich zu richten, d. h. eine Fuge über einen gewissen Unfug; das Thema würde ich etwa aus der Epistel Jacobi II, 13, 14 entlehnen. Doch, da ich aus Erfahrung weiss, dass ein Blick allein viel mehr ausrichtet als ein grosses Stück Rede mit Brühe und Zubehör, so will ich es bei diesem Blick bewenden lassen, den Du Dir aber recht fürchterlich vorstellen musst, und werde nur hier und da, wenn ich sehe, dass Du wieder einnickst, eine Knallerbse zertreten, die Dich aus dem Zustande des Träumens in den des Wachens übersetzen soll. Ich habe aber Dir so viel zu erzählen, dass ich jetzt den Weg des Ermahnens verlassen und den des Mittheilens einschlagen muss. —

Was den Erlanger Musenalmanach betrifft, so werde ich Dir wol nichts darüber bemerken, da Du ihn jetzt schon in Händen haben wirst; hättest Du mir vorher geschrieben, so würde ich Dir gerathen haben, den Plunder in Deutschland zu lassen; denn Du wirst jetzt selbst sehen, dass er nicht werth ist, über die Alpen zu steigen; allen Respect übrigens vor einigen Liedern von Puchta, Seuffert und namentlich vor den brahmanischen Erzählungen Rückert's. Des letztern Vorwort aber ist . . .; so geht's aber, wenn einer, der auf dem Lande meisterlich schreitet über Berge und Thäler, sich nun auf Eis begibt und glaubt, weil sein Fusswerk so vortreffliche Sprünge auf dem Erdboden thäte, müsse es nun auf dem Eisboden auch gute Dienste thun, und das gute Schlittschuhlaufen sei eines jeden Sache. Er fällt und streckt zur Ergötzung der Zuschauer alle Viere in die Höhe! So wenig sich Rückert ins komische Feld hätte wagen sollen, da er das Zeug nicht dazu hat (wozu übrigens auch seine strengen und ernsten orientalischen Studien beitragen mögen), so wenig hätte er nach meiner Meinung seine Tatze nach dem, weiss Gott, albernen Minck-

witz schlagen sollen. Was ihn dazu verleitet haben mag, scheint mir jenes lächerliche und fade Gedicht von Minckwitz im Morgenblatt zu sein, wo dieser ungefähr sagt: Uhland und Rückert sind allerdings ganz honorige und wackere Dichter — aber — aber gegen einen Platen — u. s. w. Seit dem Tode des alten Meisters Goethe geht es in Deutschland her wie dort, als Alexander verschied. Die *amici Alexandri* übernahmen das Geschäft, wie man hier zu Lande sagt, und jeder von ihnen hatte wieder seine Jünger und Jüngersjünger, die seinen Gönner über die andern zu stellen sich bestrebten. Freilich hat gerade Platen an diesem Minckwitz nicht den glücklichsten Fang gethan, der durch sein Geschrei mehr verdirbt als gut macht, wie ein kickerikirender Hahn, der auf den schönen Morgen aufmerksam machen will. Diejenigen, die im warmen Bette schlafen möchten, verfluchen nicht nur ihn, sondern zuletzt sogar noch den schönen Morgen, der den Schreihals zu diesem Lärmen verführt, und diejenigen, die schon auf sind und in vollen Zügen die herrliche Morgenluft einziehen und sich erfreuen an dem Strahlenglanz der Sonne, werden zuletzt den Störer überdrüssig und — was thun sie.wohl? — jagen ihn wieder in den Hühnerstall. — Als Philolog mag M., wie Du mir sagst, eine ganz ausgezeichnete Stelle einnehmen; allein jedes Thier in seiner Art, und insofern kann ich unmöglich Dir Recht geben, wenn Du sagst: Wenn er nur bei seinem Leisten bliebe und sich nur allmählich zum Selbstproduciren befähigen wollte. Von einem, der wie er (was ich im Morgenblatt gesehen) schon auf der ersten Stufe der Treppe solche Bocksprünge macht, kann man doch nicht erwarten, dass er auf der zweiten oder dritten zierlich tanzen werde. Warum soll überhaupt jeder hinaufsteigen, gibt es ja auch im Gange unten Raum genug, um sich auszuzeichnen. Wollte jeder deutsche Student seine Gedichte bekannt machen (wozu es eben jetzt mit der steigenden Aufklärung zu kommen scheint), so blieben am Ende keine übrig, die Leute auszulachen. Mag er es im Stillen thun für sich oder in Briefen, wie ich z. B.:

Briefwechsel aber kann nur dann bestehn,
wenn zwei sich Briefe schreiben.
Einer ohne den andern muss aber
zu Hause bleiben!! —

Unter den *Alexandri amicis* scheint mir doch nach allem und allem Rückert das grösste Talent. Sein Lehrgedicht und besonders der erste Band davon ist wahrlich eine Quelle, aus der man nicht sattsam trinken kann. Der dritte Band ist auch schon erschienen, enthält aber, soviel ich bis jetzt gelesen, nicht eine solche Fülle von Perlen wie die erstern. Wie er mir sagt, ist noch Stoff für drei solche Bände vorhanden. Ueberhaupt macht Ihr Euch von seinem Vorrath gar keinen Begriff — ich sage wenig, wenn ich Euch versichere, dass kaum der dritte Theil von dem bekannt ist, was noch in seinem Waarenlager aufgethürmt steht, und was wird auch noch alles aus dieser unversiegbaren Quelle strömen! Rückert ist 49 Jahre alt. Sein Aeusseres ist höchst bedeutend; für manchen vielleicht zurückschreckend, für solche aber, die besser lesen können, anziehend. Er ist sehr gross (in jeder Beziehung der grösste Erlanger; um einen Kopf höher als ich). Dabei aber proportionirt; denn seinem Rücken nach sollte man ihn für keinen Gelehrten ansehen. Sein stets ernstes Gesicht, das durch die Pocken etwas gelitten, gehört unter die imposantesten, die ich gesehen. Er hat eine ziemlich niedere, leichtgewölbte, vorstehende Stirn, tiefliegende, schwarze, funkelnde Augen, deren Feuer, besonders wenn er lächelt, recht glüht, einen etwas zusammengekniffenen, breiten Mund — eine kleine, formlose Nase (der einzige unbedeutende Theil in seinem Gesicht) und stark vorstehende Backenknochen. Das Gesicht ist nicht fett, sondern mehr eingefallen. Das etwas lange, grauliche Haar ist gescheitelt und hinter die Ohren gestrichen. Seine Bewegungen sind schnell und kräftig, was ich besonders neulich, als er mich besuchte und das Gespräch auf die indischen Gaukler kam, zu sehen Gelegenheit hatte, wo er sich im Eifer der Erzählung von ihren fast unglaublichen Kunststücken plötzlich vom Stuhle erhob und durch Actionen und Gesticulationen aller Art seine Beschreibung lebendiger und anschaulicher zu machen strebte. Der Dichter der „Geharnischten Sonette“ ist in ihm nicht zu verkennen. Sein liebstes Gespräch ist über die verschiedenen Sprachen, ihren Geist und ihre Formen, und nie verlasse ich ihn ohne einen grossen Nutzen. Um recht viel von ihm zu geniessen, habe ich mich nun an die Grimm'sche

deutsche Grammatik gemacht und an die alten und mittelalterlichen Dichter, die ich schon seit lange etwas vernachlässigt hatte, weil es mir bei ihnen wie bei der altdeutschen, gepriesenen bildenden Kunst ging — ich erbaute mich an ihren nebelhaften und krüppelhaften, verhungerten Gestalten, denen alles Sinnliche mangelt, sehr wenig, und selbst die Nibelungen, so hohen Genuss sie mir verschafft haben, werden mir zuwider, sobald ich sie an den Homer halte. Bei letzterm weiss man gleich, wenn einer zur Thüre hereintritt, woran man ist — bei erstern aber weiss man es auch dann nicht, wenn sie einen ganzen Tag bei einem geblieben sind. Da schwimmen diese Geschöpfe in Nebelzügen um einen herum, ohne Fleisch und Blut; doch genug davon, ich würde sonst gar nicht fertig — kehren wir wieder zu Rückert — (inzwischen könnte eine Knallerbse nicht schaden):

Wer unerwidert lässt das Grüssen auf den Strassen,
Der wird zum zweiten Mal grusslos vorbeigelassen.

Rückert gehört hier unter die wenigen Gelehrten, die ganz unabhängig und frei von der mystischen Faction, von der ich weiter unten sprechen werde, geblieben sind; er lebt für sich eingezogen und still und hat blos einen Freund (Professor Kopp, ein Mann von immenser Gelehrsamkeit), mit dem er umgeht. Von morgens 4 bis abends 10 Uhr arbeitet er fast ununterbrochen fort, und so erscheint seine Productivität weniger wunderbar, wie auch seine enorme Sprachenkenntniss (Griechisch, Latein, Italienisch, Spanisch, Französisch, Englisch, Norwegisch, Dänisch, Arabisch, Hebräisch, Persisch, Sanskrit, und was weiss ich noch alles). Besuch machen ist nicht seine Sache; um so höher schätze ich seine Besuche, mit denen er mich schon einigemal beehrt hat. — Jede Woche bringe ich einige Stunden bei ihm zu und werde, seit ich gesehen, dass er mich wohl leiden mag, einige mehr dazu addiren. Neulich las er mir mehrere Gedichte eines gewissen Kotzenberg aus Bremen, die dieser ihm zur Beurtheilung überschickt hatte, vor. In allen möglichen Versarten hat sich Herr Kotzenberg versucht und scheint sich ganz nach Rückert gebildet zu haben. Die Oden, die ich von ihm gehört, sind wol, wie mir schien, am wenigsten gelungen — besser dagegen seine

Lehrgedichte, in denen er seine Reflexionen und Lebensansichten niedergelegt; um aber dabei doch originell zu bleiben oder vielmehr zu erscheinen, hat er statt der Alexandriner, die Rückert wieder in Gang gebracht hat, sich der Spondäen bedient. Lächerlich ist der Tadel neuerer Schriftsteller, wie z. B. Gustav Pfizer's, Hoffmann's von Fallersleben u. a., dass die Alexandriner eine längst veraltete Form seien, die man dem jetzigen Publikum nicht mehr auftischen sollte. Es kommt dabei gewiss, wie bei jeder Form, auf den Kern, den sie einhüllen soll, an. Für Rückert's Lehrgedicht wüsste ich nicht wohl eine passendere Form, da gerade Reflexionen und Lehren ruhig, ernst und nicht etwa in Strophen, was gleich wieder Unruhe mit sich führte, gegeben werden müssen. Der Strom ist tief und muss ruhig und ohne Schäumen und Brausen langsam dahinfliessen! Was übrigens den andern Sprachen, vorzüglich aber, soviel ich weiss, der italienischen so sehr abgeht, das innere Leben, das ist nun besonders durch Rückert's Beispiel in die deutsche gekommen; alle neuern Dichter seit dem Jahre 1838, die ich gelesen, treiben sich in allen erdenklichen Formen herum, — allein ohne eine nur recht zu begründen. Die Italiener dagegen bauen noch immer auf dem alten Grunde; ein neues Leben in der Poesie zeigt sich nicht und wird sich nicht zeigen, bis sie die Fesseln der alten Form werden gebrochen haben. Weil ich doch gerade von italienischer Poesie rede, will ich doch nicht vergessen, Euch Ranke's Werk über die epische Poesie der Italiener recht anzuempfehlen. Vielleicht habt Ihr es aber schon. — Dass Euch die morgenländischen Sagen Rückert's gefallen und zumal Dir die erste, die wie für Dich gegossen zu sein scheint, freut mich. Dadurch sind jetzt doch die Fesseln der Romanzenform, in der sich neuerlich noch der sonst so treffliche Anastasius Grün so abgeschmackt herumgetummelt hat — ohne nur von weitem Uhland zu erreichen —, gebrochen. Man hat bisjetzt alle möglichen Stoffe auf die Spitze, auf der die Romanze steht, getrieben, ob die Form auch passe oder nicht. — In der Behandlung seiner morgenländischen Sagen hat Rückert wenigstens gezeigt, dass man auch in die Breite hinausarbeiten könne; denn von der Wurzel bis zum Gipfel ist ein grosser Zwischenraum. Um aber das andere, was ich Dir noch

alles zu sagen habe, nicht zu vernachlässigen, breche ich für diesmal von Rückert ab und zertrete wieder eine Knallerbse:

Das schreibe doch recht gross dem Fritz ins Stammbuch ein! —
Ohn' Antwort zu erhalten ist Briefen eine Pein —

Nicht nur als Universitätsstadt ist Erlangen berühmt, sondern auch durch seine Handschuhe, Pfeifenspitzen und Strumpffabriken, und in neuester Zeit durch seine vortreffliche Gedichtfabrik ist es in ganz Deutschland sehr hoch geschätzt — was aber Erlangen für Baiern, Preussen und Sachsen in besonderer Wichtigkeit erhält, ist die protestantische, fanatische Sekte der Mystiker. Hier hat sie ihren Grund gefunden, und von da aus ziehen die Missionare durch ganz Deutschland, jedoch alles im Stillen, denn gerade heraus ist ihre Sache nicht. Von der grössern Gemeinde in München, die unter Schubert's Flügel steht, habe ich Euch, wie ich glaube, schon erzählt. In einer Stadt jedoch wie München verliert sich das alles theils durch die Menge Brauwagen, Fiaker u. s. w., die Ohren und Augen stets in Anspruch nehmen, theils durch die Menge Fremder und Studenten. Hier aber, wo die Professoren die Haupthähne sind und den Adel bilden, wo sich also die Bürgerklasse auch ganz danach fügen und ducken und die Capriolen ihrer Angesehenen nachmachen muss, hier stösst man bei jedem Schritt und Tritt auf solche Gestalten mit dem schmuzigblassen Teint des eingefallenen, unzufriedenen, sog. christlichen Gesichts, die mit jedem Athemzug das Wort christlich ausstöhnen und dabei stets denken: Selber essen macht fett — auf jene Gestalten, die, wie Swift sagt, das Ungemach ihres Nebenmenschen mit christlicher Gelassenheit ertragen, deren stets gen Himmel erhobene Seelen (blos aus Niedrigkeit) Jean Paul treffend mit den englischen Pferdeschwänzen verglich, die auch immer gen Himmel stehen, blos weil man ihre Sehnen durchgeschnitten hat — auf jene Heiligen, die, da sie jeden Quark Sünde nennen, sich zu den grössten Sündern machen. Die Stütze dieser Sekte bilden die Professoren der theologischen Facultät, mit einzelnen Ausnahmen, wie z. B. Engelhardt — ferner die Stadtpfarrer und einzelne Glieder aus andern Facultäten. Rückert und Kopp

leben, wie gesagt, ganz getrennt von dieser Gemeinde und bekümmern sich auch wenig oder gar nicht darum.

Dafür erklären aber auch jene Brüder die Poesie Rückert's zwar für nicht unsittlich und unangenehm, aber des wahren Fundamentes und Elementes entbehrend. Ich bin in München sowol mit katholischen als protestantischen Mystikern umgegangen; aber ich muss gestehen — lieber einen Tag mit einem katholischen Mystiker als eine Stunde mit einem protestantischen. Jene haben doch meistentheils eine gewisse Krystallisation und Schärfe des Geistes, lachen auch mitunter und vergessen sich oft in ihrer Rolle; diese sind aber meist sehr flache Naturen, die ihre Geistesschwäche in einer von der Sonne des echt christlichen Glaubens bestrahlten Wolke verbergen und so von jedem Windstoss ohne Halt bald von Ost, bald von West getrieben werden. — Sobald man sich ihnen naht, so ziehen sie wie die Schnecken ihre Fühlhörner zurück. Unduldsam sind zwar beide Sekten — die katholische aber weit weniger. Ausser ihnen lassen sie nichts gelten. Ich möchte fürwahr stets ein Glas Schnaps hinuntergiessen, wenn ich in ihre Nähe komme, was leider sehr oft geschehen muss. Merkwürdig ist jedoch, dass sie sich an Shakespeare und Raffael, ja selbst an Goethe nicht recht wagen. Behüte und bewahre mich Gott vor diesen abgestandenen, unverdaulichen und kränklichen Creaturen! Doch ich bin warm geworden, will also lieber auf etwas Angenehmeres übergehen; doch vorher lassen wir wieder nun platzen:

> Im Antworten bist, mein lieber Fritz Frizzoni,
> Fürwahr ein ausgemachter Lazzaroni.

Nebst Rückert habe ich an Professor Engelhardt (v. Kirchengeschichte) eine sehr interessante Bekanntschaft gewonnen. Dieser Mann verbindet mit einer aussergewöhnlichen Gelehrsamkeit eine aussergewöhnliche Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit und besitzt eine allerliebste junge Frau nebenbei. Er war einer der besten Freunde Platen's und erzählt mir gar vieles von ihm; ich soll aus dem Briefwechsel zwischen Platen und Rückert (der wol besser sein mag als die Wische, die Minckwitz herausgegeben hat) nächstens etwas zu lesen bekommen. Rückert hat denselben nämlich ihm verehrt. Ich bin sehr begierig darauf. Von

den Frizzonis in Bergamo muss ich ihm viel berichten, und er ist schon mit Leib und Seele Euer Freund. —

Man ist hier allgemein auf Schubert's Wanderbüchlein im Orient gespannt und verspricht sich recht viel. Ich muss gestehen, ich erwarte mir nicht viel davon. Wer in den Orient reisen und für die Wissenschaft Erspriessliches mitbringen will, der muss, wie ich glaube, vor allem mit der Landessprache vertraut sein, allein reisen und nicht mit Frau und andern Weibern, den deutschen Hofrath mit sammt dem Bändchen im Knopfloch ablegen können, jahrelange Studien dazu gemacht haben und Beobachtungsgabe genug besitzen, die Schubert auch rein abgeht, wenn er nicht blos die Länge und Breite des Heiligen Grabes beschreiben will. Ich fürchte blos, dass auch an den Nilufern die gute Hausfrau wird zur Unterhaltung Sprünge machen müssen, was sich aber in jenen classischen Gegenden, die nur eine scharfe und einfache Zeichnung, wie die eines Burkhardt und Niebuhr, vertragen, nicht so gut wie in den allbekannten und gemüthlichen Tiroleralpen ausnehmen wird. —

Meine Hauptbeschäftigung ist gegenwärtig Aristoteles und Plinius, und besonders ersterer macht mich gewaltig schwitzen. Zur Erholung lese ich abends die altdeutschen Dichter und Reisebeschreibungen — gerade liegen Heber's Nachrichten über Indien, nebst einem Abrisse der Geschichte des Christenthums in Indien vor mir, und soviel ich bisjetzt darin gelesen, hat es mir ausserordentlich zugesagt. Vergangenen Monat habe ich ein Buch zu Ende gebracht, das Ihr Euch doch auch anschaffen solltet, es ist dies das Theater zu Athen (hinsichtlich auf Architektur, Scenerie und Darstellungskunst überhaupt) von H. C. Genelli (Onkel meines Freundes), von dem einige Briefe in Rahel's Nachlass stehen (Berlin und Leipzig 1818) — ein vorzügliches Buch, das zum nähern Verständniss der attischen Dramen unumgänglich nothwendig ist. —

> Sag' doch dem Fritz, vergiss es aber nicht:
> Antworten sei des Bürgers erste Pflicht!

Man erzählte mir neulich von einem vorzüglich schönen Porträt Dürer's, das die Familie Holzschuher besitze, und da Nürnberg nur einen Katzensprung weit von Erlangen liegt, so nahm ich meinen Stab und pilgerte dahin, und

wahrlich, es reut mich nicht, dass ich es gethan habe. Das Bild hat mir ausnehmend wohl gefallen, mehr aber noch als das todte Bild auf der Leinwand ging mir das lebendige, das mir jenes zeigte, zu Herzen. Es war dies Fräulein Holzschuher selbst, ein blondes, sanftes, wundernettes Gesicht, das, wie Sophokles von der Antigone sagt, blos zum Lieben geschaffen zu sein scheint. Ich blickte auch mehr auf sie als auf es (Bild). — Das todte Bild ist ein Porträt eines Ahnherrn des lebendigen Bildes, ein alter Patricier mit weissem, halblangem Haar, kleinem Schnurrbart und langem Backenbart. Das Incarnat ist so schön, wie ich es noch nie von Dürer gesehen.[1] — Nach dem Ausdruck des alten Herrn zu urtheilen, muss er ein Stockpatricier gewesen sein, von grosser Rechtlichkeit, aber auch von grosser, allen rechtlichen Naturen eigenen Strenge. Er trägt einen gewaltigen Schlafrock mit einem braunen Marderpelzkragen. Sehr artig und galant nahm ich Abschied von meiner Beatrice, die mir sehr naiv sagte: Wenn Sie nach Nürnberg kommen, sprechen Sie wieder bei uns ein. — Den übrigen Tag wanderte ich von einer Kneipe in die andere, welche niemals von den edeln Nürnbergern im Stiche gelassen werden. Auf dem Trödelmarkt, der berühmt ist, fand ich um einen sehr billigen Preis des Erasmus von Rotterdam Lob der Narrheit mit den Holbein'schen Kupfern, ferner von Tassoni die *Secchia rapita*. — Dann betrachtete ich noch einiges in den Kunstcabineten, was mich früher angesprochen, und zog dann wieder im besten Humor nach der Musenstadt. Ich war zwar nie in Rom; aber ich glaube, dass Nürnberg für Deutschland das ist, was jenes für Italien. Die Menge alter Häuser, die im Zusammenstürzen begriffen sind, — dabei aber die grösste Sauberkeit überall, sodass man eine wahre Freude hat an den blinkenden und glitzernden Thürklinken und Handhaben der Hausglocken. An den Fenstern des Campe'schen Kunstcabinets hingen eine Masse Schlachtenstücke, „gemahlen“ und „ungemahlen“ (wie man da sagt), und diese allein wären hinreichend, den Kunstsinn Nürnbergs, auch wenn er sinken wollte, aufrecht zu erhalten. — Um Nürn-

[1] Bekanntlich befindet sich das Porträt jetzt in der königl. Galerie zu Berlin.

berg herum liegen eine Menge kleiner Landschlösser, Eigenthum der Patricier, die jährlich immer wenigstens 25—30 Fl. Renten einbringen. — Schnell wieder eine Knallerbse:

Wie mit Deinem Correspondenten
sei nicht mit Deinem Schatz;
Gleich muss die Antwort folgen,
empfängst Du einen Schmatz!

So still es auch hier am Tage zugeht, weil die Studenten da theils in den Collegien, theils in den Wirthshäusern sitzen, so unruhig und lärmend wird es gegen 11 und 12 Uhr in der Nacht, wenn sie erleuchtet aus ihren Saufbuden heimziehen! Sie wandern hier nicht etwa wie Mendoza von den Studenten zu Salamanca berichtet, mit Raufdegen und Zithern in der Nacht herum, wol aber mit Räuschen und Zittern (da sie keinen Mantel haben, denn der steckt im Leihhause), und suchen durch einen heillosen Spectakel ihre Besoffenheit in die Luft zu sprengen, ehe sie sich zur Ruhe begeben. Sie tragen hier gewöhnlich einen tüchtigen Knotenstock, frisch vom Baume weg, an dem der Drechsler ebensowenig geschnitzt und polirt hat, als der Lehrer am Bengel, der ihn trägt; auch Hunde schleppen sie mit sich, die viele Künste können, gerade so viele und von gleicher Art als ihre Herren Wissenschaften, nämlich apportiren, einen Fremden anbellen, Fleischstücke aus den Garküchen stehlen und sich kratzen, wenn sie ein Floh sticht. —

An das Haus, worin ich wohne, stösst ein grosses, welches von lauter Studenten eingenommen wird und worin Platen gewohnt. Unter diesen Studenten befindet sich einer, der wahrscheinlich entweder eine unglückliche Liebschaft hat, oder dessen Braut ohne seinen Willen mit einem andern angebunden oder kein Geld hat — denn tagtäglich lässt er in der Dämmerstunde einen melancholischen Gesang hören, den er mit einem Guitarrengeklimper begleitet und der mich schon oft, wenn ich einen Anflug von Sentimentalität in mir verspürte, wieder zum Verstand gebracht. — Ich hätte Dir noch so vieles zu erzählen, allein man muss auch für das neue Jahr etwas sparen. Was werde ich Dir nicht alles anno 1838 erzählen können; aber bedenke — da trete ich schon wieder auf eine Knallerbse:

Wer schon in Franken so lange warten muss,
Wird sein in Frankreich ohn' allen Freundesgruss!

Nicht wahr? —

Was Du über die Goethe'schen Briefe an Zelter bemerktest, dass sie viel mittheilender seien als die an Schiller, ist sehr wahr und zwar aus ganz guten Gründen, da er eigentlich nicht sowol an Zelter, als vielmehr durch Zelter an ganz Berlin geschrieben hat, und Du weisst, solche Leute wie Goethe haben auch ihre schwachen Seiten — die liebe Eitelkeit drückt sie allenthalben, hier allerdings zu unserm Besten. Doch ich will schliessen und zwar mit dem herzlichsten Neujahrswunsch an Euch alle und den schönsten Grüssen an Alt und Jung. Ist Freund Johann[1] in dem Briefe, von dem Du sprachst, stecken geblieben, oder ist der Brief vielleicht auf der Marschroute stecken geblieben? Erhalten habe ich ihn noch nicht, so sehr ich mich danach sehnte.

Beim Ballspiel ist die Regel, dass der Ball
Nicht aus der Luft zur Erde niederfall';
Und ihn zu halten stets im Flugefluss,
Das eben ist der Spielenden Genuss.
Denn fällt er aus dem Aether in den Koth,
So hat es mit dem Spielen seine Noth,
Den Ball, der fiel durch seines Gegners Schuld,
Erwartet nun der Freund mit Ungeduld,
Und kömmt er fliegend endlich nicht heran —
Mag er nicht müssig stehn — verlässt den Plan. —
Wer ist es nun, der von der Regel wich?
Gesteh's nur frei und frank — Du oder ich?

Lebe wohl, mein Theuerer, und sei nicht saumselig; siehst Du meine Mutter, so grüsse sie, wie auch die übrigen Verwandten und liebe mich, wie ich Dich.

Dein Morell.

Monsieur Fr. Frizzoni, Bergame, Italie.

Mit wie viel Empfindung er bereits über ästhetische, seien es literarische, seien es künstlerische Fragen sich zu unterhalten wusste, ersieht man ferner aus einem

[1] Der ältere Bruder Frizzoni.

Briefe, in dem er dem Freunde wieder von dem Gedankengang seines Geistes Rechenschaft ablegt. Die altdeutschen Poeten, welche zwar seinem Naturell bekanntlich im ganzen wenig zusagten, kommen darin zur Sprache und anderes mehr. Er lautet:

Erlangen, 21. Februar 1838.

Zum nähern Verständniss will ich die Arbeiten nennen, die ich besonders studirt habe und aus denen mein Urtheil geflossen ist. Wolfram von Eschenbach (Parzival und Titurel), Gottfried von Strassburg (Tristan), Hartmann von Aue (Iwein), Otnit (jüngst von Ettmüller herausgegeben) u. a. Da Du sie unstreitig kennst, so habe ich nicht nöthig ins Detail einzugehen, was überdem meinen Brief in eine Abhandlung umwandeln würde.

Wenn ich diesen Sternen am deutschen Horizont nebelhaftes Wesen, Mangel an scharfer Zeichnung ihrer Gestalten u. s. w. vorwerfe (was ich mich öffentlich zu verfechten getraute), so ist damit noch lange nicht gesagt, dass ich das Gute und Schöne, was sie enthalten, verkenne — keineswegs — aber wenn ein Lachmann, lächerlich genug, mit Freund Ettmüller sammt der ganzen Schar der langhaarigen Deutschthümler, nichts anderes neben diesen Kämpen will gelten lassen, — und Eschenbach gleichsam als Ideal aller epischen Dichter aufgestellt wird, so kannst Du es wahrlich einem warmen Südländer nicht verargen, wenn er auch von der andern Seite ein wenig ins Horn stösst. Mit Recht sagt Leibniz, dass der wahre Philosoph und grosse Geist daran schon erkannt werde, dass er überall zuerst das Gute und Schöne in einem Kunstwerk entdecke und hervorhebe. Da ich aber weder ein wahrer noch ein falscher Philosoph, noch ein grosser Geist bin, so habe ich wieder einen Entschuldigungsgrund für meinen Ausspruch.

Wenn ich den Ausdruck „nebelhaftes Wesen“ auch auf die deutschen Pinselkünstler hinübergetragen habe, so hast Du ganz vollkommen recht, von „blauem Dunst“ zu reden. Du hättest aber gleich erkennen sollen, dass es ein Druckfehler ist, der in der Schnelligkeit, Flüssigkeit und Unbedachtsamkeit des Schreibens hingeflossen ist. — (Ich bitte Dich überhaupt, jedes Wort, das Dir in Zukunft nicht pas-

send zu sein scheint, als einen Druckfehler anzusehen.) — Statt nebelhaft muss stehen knochen- oder beinhaft. Ehe ich aber hierin weitergehe, muss ich vor allem bemerken, dass ich von der bildenden Kunst nichts verstehe, und mein Urtheil darüber auch nicht als Orakelspruch betrachte und mir hierin, wie in allem Uebrigen, Deine Ansichten, die mit dem Umgang mit einem Rumohr noch die letzte Feile erhalten haben, immer höchst willkommen sein werden, da sie mich nur belehren können. Gleichheit der Grundsätze, sagt Sturz, verbindet Freunde, aber Gleichheit der Meinungen nicht. Es lässt sich wohl streiten, ob wir in einer Welt ohne Zweifel und Irrthümer glücklicher wären.

Sinn für das Intensiv-Schöne hat mir die Natur verliehen. Dass ich also das Herrliche in den Leistungen eines Holbein und Dürer, das Schöne in denen eines Cranach, Culmbach, Schäufelein u. s. w. empfinde, würdest Du mir zugeben müssen, wenn wir miteinander in München oder in der Moritzkapelle in Nürnberg oder in Pommersfelden vor ihren Bildern gestanden wären. Da dieses aber nicht geschehen ist, musst Du mit der blossen Versicherung vorliebnehmen. Die Wärme des Gemüths, das aus den deutschen Kunstwerken spricht, lässt mich im Gegentheil oft ihre dürren, fleischlosen Gestalten vergessen — allein sie über die südlichen Schulen zu erheben, wie dieses das ganze Geziefer der deutschen Mystiker und sogar Herr H. Leo thut — das kann ich nach meinem Geschmack nicht zugeben. Mich freut und bezaubert an der menschlichen Gestalt ebenso sehr das Fleisch wie der Geist und über den Anblick der Fülle einer jungen weiblichen oder männlichen Gestalt geht mir nichts. Darum sind mir auch die letzten Dürers und die herrlichen Porträts Holbein's lieber als ihre frühern Arbeiten, wenn diese auch geistreicher gedacht sind. (Ich rede von dem, *quae usque adhuc vidi.*) Vor noch nicht langer Zeit las ich die lächerliche Anmerkung des Vasari, dass Albr. Dürer, wenn er jenseits der Alpen gelebt hätte, ebenso gross wie Raffael geworden wäre. Herr Vasari würde nicht so faseln, wenn er die Werke (auch nur zwei) der beiden Meister zusammengehalten hätte. Ja, schönere Gesichter und fleischigere Gestalten würde Dürer geschaffen haben, aber den Geist ändert die Transplantation jenseits

der Alpen, wie ich glaube, doch nicht so gar gewaltig, sonst zöge ich heute noch an die südlichste Spitze Siciliens.

Wenn ich dagegen, um wieder den Vasari fahren zu lassen und den Streitfaden aufzunehmen, die Gestalten eines Raffael, Correggio, Tizian, Michelangelo (freilich aus Kupferstichen), Giulio Romano u. s. w., wenn ich ferner einen schlafenden Faun (in München), die Niobiden u. s. w. aus der griechischen Schule betrachte, dann lacht mir das Herz im Leibe. Jeder Muskel, jede Ader, jede Hautfalte, jede leichte Wölbung des Knochens ist so wahr hingezaubert, dass auch der pedantischste Anatom beifällig nicken muss. An den Betrachtungen dieser fleischlichen Fülle finde ich einen weit grössern Genuss, als wenn ich Gestalten sehe, an denen man nur Osteologie demonstriren kann. Wenn ich den Unterschied zwischen der altdeutschen und der italienischen und griechischen Schule kurz fassen sollte (wie er nämlich mir vorkommt), so wäre es in den zwei einzigen Worten: Bein und Fleisch. Aus beiden, sowol aus Bein wie aus Fleisch, kann freilich Geist hervorblicken, aber der fleischliche Geist ist mir lieber, denn ich bin kein Freund von Fastenspeisen, sondern eifriger Lutheraner.

Um aber diesesmal einem Misverständniss vorzubeugen, muss ich auf der andern Seite wieder ein Bekenntniss machen. Du könntest vielleicht aus dem Vorhergehenden schliessen, dass ich ein wahrer Priapus sei und so sehr fleischlich gesinnt, dass ich z. B. an den weiblichen Gestalten eines Rubens so hohen Gefallen hätte, was aber nicht der Fall ist; denn dieses Fleisch ist mir zu crass und zu schlampig und geht einen Steinwurf über meinen Begriff des Schönen hinaus. Es ist überhaupt dieser wahllose Meister als Historienmaler nicht mein Ideal, au contraire der grösste Theil seiner allegorischen Bilder, die ihm doch den meisten Ruf zugezogen haben, ist mir verhasst. Wenn Rubens aber für seinen Pinsel Dinge wählt, zu denen blos eine lebhafte Auffassung und geistreiche Behandlung gehört, wie in den Thierkämpfen, ländlichen Scenen, Porträts, Faunen, Mohrenköpfen u. dgl., die ich in München und in Pommersfelden zu sehen und zu bewundern Gelegenheit hatte, dann kann ich ihm nicht genug Beifall klatschen.

Den Todtentanz von Holbein, von dem Du glaubst, dass ich ihn nicht kenne, besitze ich sogar selbst, kann mich

aber mit der ganzen Idee nicht befreunden, da ich diesen Gegenstand nicht ästhetisch halte. Doch basta Kunstgeplauder, über das Du wieder herzlich lachen wirst. Nur zeige es niemandem, denn sonst könnte ich entweder als Narr oder Dummkopf ins Geschrei kommen, was mir doch, solange ich nicht verheirathet bin, nicht gleichgültig sein kann.

Du musst also diese Aussprüche sowol wie die andern nur als die individuellen Ansichten eines fahrenden Schülers ansehen, der keineswegs mit Arroganz und vornehm-kritischer Miene schreibt, sondern mit heiterm, höchst anmuthigem und anziehendem Antlitz und mit innerlich vielleicht grösserer Bescheidenheit, als es nach dem Aeussern den Anschein haben mag — denn ich bin durch Dich dazu herausgefordert worden und war es meinem Vaterlande, meiner Familie und mir selber schuldig!

Auch verspreche ich Dir hiermit feierlich, in Zukunft nie mehr die bildende Kunst zu berühren, wenigstens Dich mit meinem Urtheil darüber zu verschonen. Ich sage: ich verspreche dies — ob ich es halte, das ist wieder ein anderer Casus, über den sich erst in der Folge streiten lässt.

Dass der „fahrende Schüler“ in seinen späteren Jahren ein Lermolieff werden würde, ahnte er damals jedenfalls nicht. Indessen seine ferneren Reisen, zuerst nach Berlin im Jahre 1838, wo er von Bettina von Arnim in die Gesellschaft eingeführt wurde, dann ein in Paris zugebrachtes Jahr, ganz besonders aber seine nachfolgenden Wanderungen in Italien mussten noch immer das Interesse an der Kunst in ihm wach erhalten.

Zwar finden wir ihn in Paris noch mit Vorliebe den physiologischen Studien zugewandt, unter anderm beschäftigt ihn daselbst eine Monographie über die Saurier (Eidechsen). Er spricht seine Freude aus an der Gegenwart von Physikern wie Arago, Dumas, Savart, Edwards, Beaumont etc.[1] Zu gleicher Zeit haben auch

[1] In der Sommerzeit traf er mit dem berühmten Naturforscher Agassiz in der Schweiz zusammen und nahm an dessen Untersuchungen an den Gletschern thätig und lebhaft theil.

die Schätze des Louvre seine Aufmerksamkeit angezogen und er scheint sich dort besonders für die spanische Schule zu interessiren. Im übrigen schwärmt er für die Grossartigkeit des Paolo Veronese. Tritt er aber einmal aus den Sälen der niederländischen und der italienischen Schulen in die der neueren Künstler, so ist es ihm gerade, als ob er aus dem warmen Sonnenschein in den Schatten geriethe, wiewol daselbst manche gute moderne Werke ausgestellt waren.

In einem muntern Briefe an seinen Freund Fritz kommt unter anderm Folgendes vor, was mitgetheilt zu werden verdient:

Was Du über den Herrn Passavant sagst, habe ich durch die Lektüre seines „Raphael“ sehr bewährt gefunden. Uebrigens mag er sonst ein sehr rechtschaffener und gelehrter Mann sein; aber sobald er vom Factenerzählen abgeht, scheint er mir die Bügel zu verlieren.

Inzwischen reut es mich doch nicht, einige Tage Zeit auf sein Buch verwendet zu haben; ich habe einen Haufen Facta kennen gelernt, und das ist am Ende doch die Hauptsache, und eine einzige Thatsache mir lieber als ein ganzer Quartband voll des geistreichsten Hocuspocus, das man heutzutage stets als Zugabe hinzufügt, wie die Metzger einer Cotelette einen ungeheuern Knochen beigeben.

Weil wir doch einmal am Kapitel Kunst sind, sollte ich Dir wenigstens etwas, wenn auch nur weniges über die heurige Exposition sagen, allein offen gestanden, ich war selbst nur zweimal dort und habe in der That mehr auf die schönen Frauen, die da zugegen waren, geschaut, als auf die Bilder. Indessen weiss ich, dass von renommirten Meistern (wie Ingres, Delaroche, Vernet, Scheffer, Winterhalter u. a. m.) heuer nichts ausgestellt ist, wol aber genug von ihren sogenannten Schülern, d. h. Nachahmern. Aus der heiligen Geschichte taucht vieles auf; die Hauptsache dabei aber, die Inspiration, fehlt natürlicherweise; es sind lauter langweilige Engel und Engelinnen; Heilige, an denen weiter nichts heilig ist, als der Heiligenschein über ihrem Kopf; Propheten, deren ganzes Prophetenthum im langen Barte besteht und die mit

einem Schurzfell und einer Bärenmütze angethan die trefflichsten Sapeurs abgeben würden. Es ist wahrhaft lächerlich, so grossartige Erscheinungen, wie jene des Alten Testaments, in ihrer erhabenen Einfachheit mit dem Gehirn eines Haarkräuslers aufgefasst und mit dem Gusto eines Miniaturmalers dargestellt zu sehen. So ist an den „Töchtern Laban's" gewiss nichts Grossartiges ausser das ungeheuere Stück Leinwand und der enorme Rahmen. Diese That hat Schopin verübt. Dieser Maler scheint sich den süsslichen Guérin zum Muster genommen zu haben. Gute Porträts, worin sonst die Franzosen am stärksten sind, fast keine; meist langweilige Dandys mit schönen blauseidenen Cravatten und einem in der That höchst feintuchigen Ueberrocke, sodass der Besucher eher verleitet wird, nach der Handlung, wo das schöne Tuch verkauft wird, zu fragen, als nach dem Maler. Landschaften sind mehrere da, die mir gefallen haben; namentlich hübsche aus Italien, und von dem Genfer Diday, dem Lehrer Calame's, einige Schweizergegenden, die allgemein ansprechen.

Von besonderer Wichtigkeit war während des Aufenthalts in Paris zwischen 1838 und 1839 die Bekanntschaft, die Morelli daselbst mit Otto Mündler anknüpfte, da sie wol auch bedeutend mit einwirkte, seine Neigung zur alten Kunst zu steigern. Sie sahen sich später öfters in Italien wieder und unterhielten sich mit Begeisterung über die alten Meister und ihre Werke, suchten sie in Kirchen und Galerien, ja auch im Atelier des Restaurators Molteni in Mailand auf. Der Kunstwissenschaft als solcher widmete sich aber Morelli erst viel später.

Eine neue Welt eröffnete sich ihm, als er in Florenz seit 1840 mit dem Historiker Gino Capponi, mit den Dichtern G. Batt. Nicolini und Giuseppe Giusti, mit seinem nachmaligen Collegen im Senat G. Batt. Giorgini in Verbindung trat und an deren Bestrebungen sowol in literarischer als in politisch-patriotischer Hinsicht den wärmsten Theil nahm, sodass Giorgini ihn damals in einem Briefe im Namen von Capponi mit Ehr-

erbietung auf die richtigste Weise zu kennzeichnen wusste, indem er ihn der Gesinnung nach einen Italiener, in Betracht seiner Studien einen Deutschen nennt (*Italiano d'animo e Tedesco di studi*).

Das intimste Freundschaftsverhältniss schloss aber Morelli mit dem aus einer der ältesten florentinischen Familien entsprossenen Cav. Nicolo Antinori, dem jüngern Sohne des Marchese Antinori. Ihre gegenseitigen Beziehungen gestalteten sich, im persönlichen und im brieflichen Verkehr, wie die zweier innig verbundener Brüder, bis zur Todesstunde des um ein Jahr jüngern Antinori im Jahre 1882. Manches Denkwürdige verdient aus den Briefen, die Morelli an ihn richtete, hier aufgenommen zu werden.

Als er im Frühjahr von 1842 zum ersten male den Boden der Ewigen Stadt betrat, da musste er gleich seinem jugendlichen Enthusiasmus Luft geben, indem er von seinen Gefühlen dem Herzensfreunde Mittheilung machte in einem Schreiben, das ich auf folgende Weise zu übersetzen versuche:

Rom, 20. April 1842.

Theuerster Freund!

Rom ist die Stadt für Dich, Du musst herkommen, so bald als möglich, und möglich ist alles was man will. Es ist die einzige Stadt, wie mich dünkt, wo ein Künstler wirklich als Künstler leben kann; frei, ohne weisse Handschuhe und ohne Befürchtung, dass seinen Thaten ein Anhang von Geschwätz folgen möge. Die Ruinen sind so gewaltig, den Umgebungen von Rom ist ein so classisches Gepräge eigen, und sie sind so ernst und grossartig, dass sie alles Uebrige überwältigen. Hier, auf diesem Boden erweitern sich die Anschauungen, die Ideen dehnen sich aus, werden edler, kurz man wird ein anderer Mensch.

Wie oft, mein Freund, muss ich an Dich denken; mein Genuss wäre noch einmal so gross, wenn Du bei mir wärst.

Nie in meinem Leben habe ich so viele Gemüthsbewegungen (*emozioni*) empfunden, wie hier in Rom; ich befinde mich in einer fortwährenden Ekstase. Aber ich versichere Dich, dass ich von diesem Aufenthalt viel profitire, wenigstens scheint es mir so.

Ich besuche jede Woche ein paarmal die Galerie Doria, wo sich die erhabensten Landschaften von Claude und von Poussin befinden, und nachdem ich mich recht eingehend darin vertieft habe, begebe ich mich gleich in die freie Natur und suche das darin zu finden, was ich in den Gemälden gesehen und was jene Künstler gefunden und mehr oder weniger nachzuahmen gestrebt haben.

Solche Studien sagen mir im höchsten Grade zu, sie erweitern und läutern meinen Sinn (*animo*) und verleihen ihm einen erhabenern Begriff der Natur und der Kunst.

Glückselig derjenige, dem alles lebendige Idee und nicht mehr blosses Wort und Ueberlieferung ist!

Ich bin mit meinen Tagen zufrieden und geniesse vollauf von diesem unserm herrlichen Leben, und fühle mich bisweilen von einer solchen Heiterkeit durchdrungen, dass ich gern jedermann, dem ich begegne, umarmen möchte; zwar versteht es sich von selbst, die schönen Mädchen lieber als die hässlichen.

Ich möchte nur, dass wir die Werke Raffael's zusammen sehen könnten; ausserhalb Roms kann man sich keinen richtigen Begriff von diesem grossen Menschen machen. Er ist der einzige unter den modernen Künstlern, der die alten zu erreichen vermag. In seiner Madonna weiss er anmuthig zu sein, in der Disputa grossartig, in den Schlachten energisch und immer so, wie es die Umstände zu sein erfordern.

Ich könnte noch gar lange über Raffael plaudern, indem ich von seinen göttlichen Werken das Herz voll habe.

Ich habe schöne Medaillen aus dem 15. Jahrhundert gekauft, und wenn ich in dem Koffer Platz habe, werde ich noch etwas anderes aus derselben Zeit mit mir nehmen, wie z. B. Hausgeräthe, um daran zu sehen und zu zeigen, dass in jener gesegneten Zeit die Kunst vom alltäglichen Leben nicht getrennt war, sondern überall dasselbe zu durchdringen pflegte.

Und so soll es auch sein. Wie im Leben und wie in

der Natur, so kann auch in der Kunst nichts schön sein, was nur der Schönheit halber schön sein soll. Das Kunstwerk muss im ganzen Leben der Zeit wurzeln, muss aus dem innigen Bedürfniss der Generation entstehen; denn eine Kunst, die blos da wäre, um die Künstler selbst zu befriedigen, wie etliche meinen, kommt mir vor wie ein Ungeheuer, eine Misgeburt ohne Kopf und ohne Herz. Aber lassen wir diese Plauderei beiseite, denn sonst könntest Du mir mit Michelangelo erwidern, dass dies mehr Zeit brauche, als Figuren zu machen.

Ich habe ein Schauspiel ersonnen, welches den Titel „Die Künstler" führen wird. Wenn im nächsten Monat grosse Hitze eintreten wird, die mich zwingen sollte, einige Stunden des Tages zu Hause zuzubringen, werde ich es zu Papier bringen und es wird mir als Sprachübung dienen.

Ich hoffe, dass Du gleichfalls nicht müssig sein wirst. Arbeite, mein Freund, arbeite; denn wer von Natur aus so viel Talent geerbt wie Du und ein so lebendiges Gefühl dazu, der darf nicht gähnen. Sein einziges Leben besteht in der Schöpfungskraft, und blos insofern mag es dem Menschen leid thun, es zu verlassen.

Die Anziehungskraft, welche seine trefflichen florentiner Freunde auf ihn ausübten, bewog ihn, sich oft und lange in Florenz aufzuhalten. Während er an den literarischen Studien ein steigendes Interesse nahm und in den vierziger Jahren in der Schöpfung von dramatischen Stücken sich versuchte, die aber nicht an die Oeffentlichkeit gelangten, interessirte er sich lebhaft für die ernste Arbeit seines verehrten Gönners, des Marchese Gino Capponi, dessen „*Storia della Repubblica di Firenze*", die erst 1875 in erster Auflage erschien, als der Verfasser schon längst erblindet war. Dabei ist zu bemerken, dass die den florentinischen Künstlern gewidmeten Abschnitte auf persönlichen Mittheilungen Morelli's beruhen. Ueber Capponi spricht er sich in einem seiner Schreiben mit warmen Worten folgendermassen aus:

Die Glückseligkeit, welche ich empfinde, mit einem Manne wie Capponi Umgang zu haben, kann ich kaum in zwei Worten ausdrücken. Wer ihn genauer kennt, findet in ihm die offene liebevolle Harmlosigkeit eines Jünglings, die ernste Reife des vollendeten Mannes, den vollen Umfang des Wissens, die Herzlichkeit einer ernsthaften, heitern, einfachen und gehaltreichen Unterhaltung; keine Grossthuerei, keine Kleinlichkeit, nichts Trockenes, Sophistisches, keine Geheimnisskrämerei noch Anflüge von Gereiztheit, wie dies bei Gelehrten und Literaten, die, wie man sagt, auf dem Leuchter stehen, öfters der Fall ist. Und dies alles durchdrungen von jener tiefen und doch heitern Melancholie, welche immer den grossen und unglücklichen Mann begleitet, gewürzt durch eigene Züge sokratischer Ironie, mit welchen er von Zeit zu Zeit seinem Unwillen und seinem Schmerz Luft gibt.

Er trägt seinen Namen, seine Berühmtheit, seinen Reichthum und die Achtung aller mit einer Zwanglosigkeit wie ein Dandy ersten Ranges sein schönstes Kleid. Jedermann betrachtet und bewundert ihn und er gehabt sich dabei, als ob er es nicht wüsste. Aehnlich, vermuthe ich, mögen die gediegensten Charaktere, die grössten Männer der guten Zeiten Italiens gewesen sein.

Gleiche Gesinnungen hegte er für sich selbst, und wir finden sie trefflich geschildert in einem Herzenserguss an Antinori, datirt von seinem Wohnsitz Bergamo 15. December 1844:

Mein theurer Antinori, Du ahnst kaum wie sehr ich Dich liebe, und diese innige Liebe, die ich zu Dir empfinde, hängt nicht wie die Freundschaft, die ich für irgendjemanden sonst hege, von einer Ueberlegung ab, sondern sie ist eine freie Neigung meiner Natur zu der Deinigen. Das Alter und die Gesinnungen vereinigen uns, Du fühlst dasselbe Bedürfniss einer warmen Liebe, wie ich es fühle, sodass die Freundschaft eine Art Cultus wird. Und wenn in den trübern Stunden meines Lebens dieser Enthusiasmus sich verringerte, da fühlte ich mich von Tag zu Tag nüchterner und armseliger, während ich der glückseligste der Menschen bin, wenn die Flamme der Liebe und der Freund-

schaft in meinem Innern auflodert. Dann empfinde ich das Schöne in seiner ganzen Entfaltung und fühle ich mich zu jeder guten und grossmüthigen That aufgelegt. Ich bin sicher, dass Du dasselbe in Dir fühlen wirst.

Wenn Du mir sagst, dass Du Dich öfters von der Filzigkeit umringt befindest und dass Du fürchtest, sie möchte sich Dir ankleben, so wüsste ich Dir nichts anderes zu bemerken, als dass ich bisjetzt gefunden, dass die Filzigkeit das Zubehör der meisten Menschen ist, aber dass sie sich einem weitherzigen Gemüthe nimmermehr anheften kann. Eben dieser mein Unwille gegen jede Knickerei hat mich zum Entschluss gebracht, mich auf Jahre in die Einsamkeit eines schönen Landaufenthalts zurückzuziehen. Ich bin zur Einsicht gekommen, dass das Leben mit kleinlichen Leuten, wie dies gewöhnlich in den kleinen Städten der Fall ist, meinen Charakter gallsüchtig und bissig machen würde. Ich würde mir somit viele Feinde erweckt haben und meiner Freunde um so unwürdiger geworden sein. Zwei solcher einsamen Orte habe ich nunmehr gefunden, den einen in der Brianza, in der Nähe des Comersees, und den andern bei Verona, beide in herrlicher Lage. Nächstens werde ich mich für den einen oder den andern entscheiden, und wenn ich mich darin eingenistet habe, so musst Du auf einige Zeit kommen und daselbst mit mir die Ruhe des Landes geniessen.

In der That kaufte er bald nachher das Landgut von S. Fermo in einer anziehend malerischen Gegend zwischen Como und Lecco, und wohnte daselbst eine Reihe von Jahren mit seiner liebenswürdigen Mutter und einer Schwester seines verstorbenen Vaters, deren Gesinnungen ihm eigentlich noch mehr als diejenigen der Mutter zusagten.

Die Revolution von 1848 aber brachte eine fühlbare Erschütterung in sein ganzes Wesen. Er, der sich mit offenem Herzen den Bestrebungen der aufgeklärten patriotischen Partei gegen die österreichische Herrschaft in der Lombardei angeschlossen, fand nun Gelegenheit, sich sowol mit den Waffen als mit friedlichen

Verhandlungen für sein wahres Vaterland zu verwenden. Nachdem er an der Spitze einer Freischar aus der Brianza (so heisst eben die Gegend zwischen Como und Lecco) in Mailand durch Erstürmung eines Thores eingedrungen, wurde er von der provisorischen Regierung in der lombardischen Hauptstadt beauftragt, als Gesandter derselben sich nach Frankfurt zu begeben, um daselbst bei der Nationalversammlung das Recht der Freiheit für seine Mitbürger zu behaupten.

Wiewol diese Mission schliesslich von keinem glücklichen Erfolg für die Sache der italienischen Unabhängigkeit gekrönt wurde, ist uns doch ein schriftliches Document überliefert worden, aus dem man ersieht, mit welchem Eifer und jugendlichem Enthusiasmus der Abgesandte seine Aufgabe übernommen, indem er darin seine Sympathie für das deutsche Volk im Gegensatz zu seiner Abgeneigtheit gegen die österreichische Regierung kundgibt. Das Document besteht in einer Broschüre, gedruckt bei Streng & Schneider in Frankfurt a. M. unter dem Titel: „Worte eines Lombarden an die Deutschen", welche den Text seiner Anrede enthält. Er hebt an:

Die Revolution der Lombardei ist zu Ende. Das Joch einer vierunddreissigjährigen Tyrannei drückt nicht mehr unsern Nacken. Wir erheben wieder unser Haupt frei zum Himmel; ein jeder von uns fühlt sich wieder Mensch, fühlt dass in seiner Brust sich etwas rührt und regt, von dem er bisher kaum eine Ahnung haben konnte; es ist der göttliche Funke der Selbstachtung. In diesem erhebenden Gefühle treten wir nun zu Euch, Ihr deutschen Männer, und bieten Euch unsere Hand. Wir dürfen mit voller Zuversicht sie Euch bieten. Sie ist rein von Mord, keine Schandthat befleckt sie. Der glänzende Stern der Freiheit ist bei uns durch kein Verbrechen verdunkelt oder getrübt worden.

Interessant ist die Aeusserung seiner eigenen Be-

ziehungen zu Deutschland, nachdem er seine Aufforderung zur gegenseitigen Eintracht des deutschen und des italienischen Volkes betont hat:

Ich, der im Namen meiner Landsleute diese Worte an Euch richte, ich habe sechs Jahre, die schönsten Jahre meiner Jugendzeit, in Euerer Mitte zugebracht. Bande der innigsten Freundschaft, Bande der gefühltesten Dankbarkeit binden mich an das herrliche Land, dem ich die Veredlung meines Herzens und meines Geistes schuldig bin und das ich mein zweites Vaterland nennen möchte, wenn die Liebe zum Vaterlande, dieses erhabenste und glühendste aller menschlichen Gefühle, sich theilen liesse! Ich kenne die Deutschen vielleicht besser, als die meisten meiner Landsleute sie kennen, und stehe daher nicht an, öffentlich zu bekennen, dass mir kein Volk in der Welt bekannt ist, das tiefsinniger, gerechter und ritterlicher wäre, als Ihr seid. Der Deutsche ist ein Greis im Denken, ein Jüngling im Fühlen. Wo haben die heroischen Kämpfe für Unabhängigkeit der Griechen, der Polen, der Tscherkessen, ja selbst der Beduinen mehr Enthusiasmus erweckt als gerade unter den Deutschen? In welchem Lande sind unsere grossen Künstler, unsere Dichter und Gelehrten mehr gewürdigt, wo sind die Verdienste Italiens um die Civilisation und Cultur Europas mehr anerkannt als in Deutschland?

... So sehen wir denn in den Zeiten, als der glühendste Hass, der Religionshass unsere Völker trennte, den edeln Raffael mit Albrecht Dürer, Galileo Galilei mit Keppler im freundlichsten Verkehr. So sehen wir in den Jahren, als unsere edelsten Männer in der Finsterniss des Spielbergs angekettet schmachteten, Goethe Briefe des Wohlwollens und der Achtung an Manzoni richten. Die erhabene Kunst, die reine Wissenschaft, zu denen das deutsche und das italienische Volk mehr als andere Völker vom Himmel angewiesen zu sein scheinen, haben sie gegenseitig selbst in den Zeiten vereint gehalten, in denen das wüste Getriebe der Mächtigen es für zweckmässig fand, die blutige Fackel der Zwietracht zwischen sie zu schleudern.

Der junge Diplomat schliesst sodann seine Anrede mit den ahnungsvollen Worten:

Euch Schreiern und Schergen des alten Oesterreich aber verzeihen wir gerne, dass Ihr gegen uns Gift und Galle spuckt, dass Ihr alles anwendet, um uns Italiener in Deutschland anzuschwärzen, zu brandmarken; Ihr kämpft ja den Todeskampf. Deutschland aber wünschen wir von ganzem Herzen, dass es an uns sich ein Beispiel nehme, d. h. dass es einig werde, um das zu werden, was zu sein es in so hohem Grade verdient: ein grosser herrlicher Staat, der da die Wage Europas in seiner Hand halten wird. Ja, Ihr Deutschen, gebt uns einen Beweis Eurer Freundschaft und seid versichert, dass die Italiener, die vielleicht wie kein anderes Volk der Regungen der Freundschaft und Liebe fähig sind, die Geschichte vergessen und Euch als ihre Brüder, als ihre Freunde und Nachbarn ebenso lieben und achten werden, wie sie bis jetzt gezwungen waren, diejenigen zu hassen, welche Euere Sprache redeten. Unsere beiden Nationen waren bis jetzt zerstückelt, innerlich entfremdet und zerfahren, — der herrliche Gedanke der Einigkeit und der Freiheit vereine nun auch Italien mit Deutschland zur materiellen Wohlfahrt und zum geistigen Aufschwunge beider Völker. Das ist der heisseste Wunsch aller edlern Italiener!

Als er nach den ersten Miserfolgen der piemontesischen Waffen einsah, dass er in Frankfurt nichts mehr zu thun hatte, zog er sich von dort zurück und begab sich nach Venedig unter die Vertheidiger der belagerten Stadt, welche sich aber bekanntlich nach einigen Monaten Widerstand ergeben musste.

Nachdem endlich für die nationale Unabhängigkeit alles wieder verloren war, lebte er zurückgezogen theils in Bergamo im Hause seiner Angehörigen, theils auf dem Lande.

Fröhliche Tage erlebte er daselbst, als sein treuer Achates, Nicolo Antinori aus Florenz, bei ihm auf längere Zeit als Gast sich aufhielt in der romantisch gelegenen Villa Arconati (Balbianello genannt) am Comersee, im Jahre 1851. Morelli machte es sich zur

Aufgabe, seinen Freund für eine Reise, die dieser im Hochsommer nach Deutschland unternahm, vorzubereiten. Der Correspondenz, die sich daraus entspann, entnehmen wir wiederum mehreres, was sich auf Morelli's Erfahrungen in Deutschland bezieht. Der erste Brief lautet:

Balbianello, 5. August 1851.

Mein theuerster Niccolino!

Von Freund Genelli erfuhr ich den Tag Deiner Abreise von München. Der liebe Mann schrieb mir zwei Tage darauf und zwar noch ganz betrübt, Dich verloren zu haben; er theilte mir so viel Schönes und Gutes von Dir mit, dass er mir noch lieber als vorher geworden. Armer Genelli! Könnte es uns doch vergönnt sein, ihm eine bessere und seiner würdigere Existenz zu verschaffen! Aber ich bezweifle es. Die Zeiten, in denen wir leben, sind nicht für Menschen vom Schrote Genelli's gemacht.

Dass das liebe Nürnberg, auf dessen Burg ich so manche schöne Abende zugebracht, Dir einen erfreulichen Eindruck gemacht und Dich auf mehrfache Betrachtungen über Sachen der Kunst gebracht, darüber durfte ich keinen Zweifel hegen, und das, was Du mir von den Werken von Peter Vischer und von Hans von Culmbach sagst, entspricht genau meiner Ansicht.

Ebenso war ich sicher, dass Du an der Bekanntschaft mit Prof. Engelhardt und seiner Familie in Erlangen Deine Freude gehabt haben würdest, und ich bin wahrhaftig glücklich, dass Du Dich mehrere Tage dort aufgehalten. Habe ich doch daselbst sieben volle Monate verlebt, während ich mit dem Vorhaben angekommen war, nur drei Wochen mich aufzuhalten.

Jetzt aber bin ich neugierig zu hören, welchen Eindruck Dir die Bettina und Familie sammt ihrer Gesellschaft machen wird. Lass Dich durch sie zu Savignys führen.

Ich bin ganz eins mit Dir über das, was Du mir von München und von Nürnberg sagst; dieses ist eine ganz aus einem Guss erstandene Stadt, aus Zeiten, die dem Gedeihen der Künste günstig waren; jenes hingegen ist eine durch die Laune eines Herrschers geschaffene Stadt, welcher die schönen

Künste so auffasst, wie es die sogenannten Gönner und Beförderer heutigentags zu thun pflegen. Er berief dahin eine Colonie von Künstlern, meistens schlechter oder mittelmässiger Sorte, und liess von ihnen in jener Steppe, was ihm in andern Ländern gefallen hatte, reproduciren, ohne sich um die Gesinnungen seines Volks, dem er jene Werke darbot, zu kümmern. Aber die Baiern haben kein Gefühl für das Schöne, und die Musen haben nie ihren Wohnsitz unter den Hopfenpflanzungen und dem Bier- und Rettichgeruch genommen. Du wirst ja bemerkt haben, was für Gesichter jene braven Leute vor jenen Fresken, jenen Statuen und jenen Bauten schneiden. König Ludwig hätte ihnen grossartige Bierhäuser bauen sollen, diese wären von allen verstanden worden, aber nicht seine Loggien (mit 20° Kälte), seine griechischen und etruskischen Tempel. Sollte ein König kommen, der den Muth hätte, jene Scharen von Künstlern zu verjagen, so bin ich überzeugt, dass das Volk ihm Beifall klatschen und nach funfzig Jahren gar nicht mehr von Schönen Künsten die Rede sein würde. Nehmen sich ja diese in München aus ungefähr wie Orangen in Dänemark — wie eine Frucht, die nicht unter freiem Himmel fortkommt.

Noch denkwürdiger ist der zweite Brief, vom 22. August, nach Berlin gesandt:

Mein lieber, herzenslieber Niccolino!

Also kaum in Berlin angekommen bist Du bereits ein Benjamin bei den Damen Arnim geworden; Du schreibst mir, kaum vom Waggon abgestiegen, einen langen, einen lieben und höchst interessanten Brief Nun will ich Dir etwas über zwei Bemerkungen sagen, welche ich in Deinem vorletzten Briefe finde, und von denen mir die erste nicht richtig scheint, wiewol sie bei uns wol ziemlich geläufig ist. Du sagst, dass man in Italien das Wahre eher mit dem Gefühl, in Deutschland mit der Vernunft erreicht und dass daraus die künstlerischen und leidenschaftlichen Anlagen der Italiener im Gegensatz zu der Gelehrsamkeit und dem etwas pedantischen Wesen der Deutschen entstehen.

Das finde ich ein Vorurtheil unsererseits. Lässt sich nicht

z. B. im „Egmont“ viel Gefühl wahrnehmen?[1] Und ausserdem lies irgendwelche Gedichte von Goethe, von Schiller, von Uhland, von Hölty, von Heine, von Rückert, und Du wirst sehen, dass sie wirklich vom Herzen kommen und zum Herzen reden. Sieh Dir doch die alten Gemälde von Dürer, von Lukas Cranach, von Holbein u. s. w., an und sicherlich wirst Du mehr Empfindung als Form darin finden. Mir scheint folglich gerade das für die deutsche Kunst charakteristisch, dass die ihr eigene, tiefe Empfindung die harte und ärmliche Form, in der sie eingeschlossen ist, vergessen lässt, da schliesslich der Fehler dem Lande zuzuschreiben ist. Während bei uns die Natur sich gefällt, stets in den schönsten Formen und den lebhaftesten und glänzendsten Farben sich zu zeigen, ist der deutsche Künstler von unfruchtbaren Steppen, von Nebeln und von einem Volke umringt, das ja aus jenen Steppen, aus jenen Nebeln entstammt. Kann man sich übrigens ein so musikalisches Volk, wie das deutsche, an Gefühl, an Leidenschaft mangelhaft denken? Zwar ist dem Italiener das Schöne natürlicher, gewissermassen angeboren, und so wird ihm die Kunst leichter: die langsamere deutsche Natur muss sich um so mehr bemühen, damit sie ihr Ziel erreiche, und da das Gefühl und die Form nicht auf einmal entstehen, so werden sie leicht schwerfällig und es entsteht daraus, was man Pedanterie heisst und für Deutschland charakteristisch ist. Diese Dinge aber werden wir mündlich besprechen und so wird es besser sein, denn wenn man sie so auf leichtfertige Weise niederschreibt, kann man sich leicht in Dummheiten verrennen.

Engelhardt hatte Recht, scheint's mir, wenn er sagte, dass unsere Bauern keinen Theil an einem politischen Kriege gegen die Fremdherrschaft nehmen werden, aber die Gründe, die er dafür anführt, scheinen mir unhaltbar und von deutschen Vorurtheilen angegeben. Auch in Deutschland wird sich der Bauer nicht schlagen, wie er sich zu Napoleon's Zeiten nicht geschlagen hat, aber nicht

[1] Es mag hier bemerkt werden, dass während des Aufenthalts der beiden Freunde am Comersee dieselben dem Studium und der Uebersetzung von Goethe's „Egmont“ ihre besondere Aufmerksamkeit zugewandt hatten.

weil es ihm aus dem Umstand, dass er kein Gutsbesitzer ist, an Vaterlandsliebe fehle, sondern weil er der Bauer einer Nation ist, welche ganz andere Leidenschaften als den Militär- und den Kriegsruhm empfindet. Die polnischen, die ungarischen Bauern, welche doch wahre Sklaven sind, haben sie sich denn nicht wie Helden geschlagen? Und zwar deswegen, weil Polen und Ungarn halb barbarische und deshalb durch und durch kriegerische Länder sind. Insofern üben auch die Erziehung und die nationalen Ueberlieferungen eine grosse Wirkung aus.

Gibt es wol ein egoistischeres, kaufmännischeres Volk als das schweizerische? Und doch, welches Volk ist kriegslustiger und patriotischer? Bist Du nicht damit einverstanden?

Nun ist es aber Zeit, dass ich Dir sage, dass ich von unserm theuern Engelhardt einen acht Seiten langen Brief erhalten und dass in all den acht Seiten nur von Dir die Rede ist. Wenn Du zurückkommst, sollst Du hören, welch herrliches Bildniss er mir von Dir gibt. Kurz Du hast in Erlangen Furore gemacht.

Alles was Du mir von Dresden geschrieben, entspricht durchaus meiner Anschauung. Hähnel ist gerade so, wie Du ihn mir schilderst; — desgleichen Leo und Witte.

Du hast sehr wohl gethan, einen Ausflug nach Prag zu machen, das, wie ich höre, eine der schönsten Städte in Oesterreich sein soll. Ein unvernünftiger, wol in meinem damaligen Alter verzeihlicher Hass gegen alles, was österreichisch ist, ist Schuld daran, dass ich nie dahin gehen wollte, als ich es konnte, und jetzt bereue ich es.

Ich bedauere, dass Waagen nicht in Berlin ist; das wäre der Mann für Dich gewesen; ein trefflicher Cicerone, leutselig und immer über alles, was in den Palästen und auf den Strassen passirt, wohlunterrichtet; mit jedermann, mit Grossen und Kleinen bekannt und sehr gelehrt in der Kunstgeschichte. Aber Geduld! Meine Hoffnung beruht auf Bettina. Sie wird Dich zu ihrem Schwager Savigny führen und da musst Du hin. Aber Du solltest auch Alexander von Humboldt kennen lernen, da Du einmal in Berlin bist. Er ist gewiss der berühmteste Mann der gegenwärtigen menschlichen Gesellschaft. Ihm könntest Du Dich ja auch ohne Einführungsbrief vorstellen, blos um

ihm einen Huldigungsbesuch abzustatten. Darin bin ich übrigens auch mit Dir vollständig einverstanden, dass man in Gegenwart solcher Gelehrten, welche durch lauteres Studium der Bücher meistens die gemeine Vernunft zu verlieren pflegen, das Gefühl der eigenen Geisteserhebung empfindet. Das ist ja ein wahres Labsal, das ich selbst gefühlt zu haben Dir gestehe, und es macht mir den grössten Spass, dass Du auch diese Befriedigung empfunden.

Vergiss nicht, Dir die Sachen von Peter Cornelius anzusehen; das ist ein rechter Künstler. . . . Sollte dann der berühmte Dichter und Orientalist Rückert in Berlin sich befinden, so mache ihm einen Besuch und theile ihm meine herzlichen Grüsse mit; er ist eine höchst liebenswürdige Persönlichkeit.

Wie sehr wünschte ich die Familie Arnim wiederzusehen und mit Dir einen Abend in ihrer Gesellschaft zuzubringen. Die Mutter zeichnet sich durch ihr treffliches Herz aus und ist als Frau eine wahre Merkwürdigkeit. Als ich da war, war die Armgarth ein schönes Mädchen, jetzt wird sie alt geworden sein; Ghisely hingegen wird mittlerweile anmuthig geworden sein. Sei nur recht munter mit ihnen, denn in jenem Hause darf man sich jede Tollheit erlauben und dabei sicher sein, dass man ihnen nicht misfällt. Ich fühlte mich daselbst wie in meinem eigenen Hause. Grüsse sie mir also alle aufs beste und sage ihnen, dass ich sehr wünschte, sie in Italien zu sehen und ihnen als Cicerone dienen zu können.

Der „Stenterello"[1] von Berlin ist der „Eckensteher" genannte Lastträger (weil dieselben an den Ecken der Strassen stehen). Sieh dieses Gesindel an und besuche auch den Fischmarkt. Die Fischhändlerinnen von Berlin haben denselben Ruf wie die von Paris.

Dass Antinori die Bekanntschaft von Alexander von Humboldt machte, entnehmen wir einem Schreiben Morelli's an seinen Freund, welcher bereits ins väterliche Haus in Florenz zurückgekehrt war (im December desselben Jahres).

[1] So wird die charakteristische Strassenfigur in Florenz genannt.

Wir theilen daraus eine Stelle mit, die einen charakteristischen Zug des ehrwürdigen Verfassers der „Verlobten", Alessandro Manzoni, erzählt:

Mein Besuch bei Manzoni dauerte recht lange und fiel wirklich sehr interessant aus. Ich brachte ihm Deine Grüsse, die er aufs herzlichste erwiderte. Ich theilte ihm mit, wie Humboldt sich bei Dir über ihn erkundigt hätte, was ihn denn aufs äusserste interessirte. Manzoni zeigte mir Humboldt's Briefe an ihn und seine Antworten an denselben. Der Grund, den Manzoni darin anführt, um den bekannten preussischen Orden zurückzuweisen, ist, dass er eine ähnliche Ehrenbezeigung von einem andern Fürsten, den der Brief nicht nennt, der aber (unter uns gesagt) Euer erlauchter Grossherzog war, ausgeschlagen hatte. In seinem zweiten Briefe sagt ihm Humboldt, dass der gute König ihn der Verbindlichkeit, den Orden zu tragen und öffentlich zum Ritter ernannt zu werden, enthebe, dass Se. Maj. aber durchaus wolle, dass Manzoni's Name unter denen des Ordens „pour le mérite" figurire. — Du sollst wissen, dass Manzoni auch den von Cousin im Namen Louis Philippe's ihm zugesandten Orden der Ehrenlegion ausschlug, und er erzählte mir weiter, wie der vornehme Herr Thiers vorgeschlagen hatte, ihn zum Commandeur zu erheben, weil Manzoni, schlug er auch die einfache Ehre aus, schwerlich einen derselben zugedachten Beutel verschmäht haben würde. Das sind charakteristische Züge für die Geschichte unserer Zeiten; nicht wahr?

Mittlerweile hatte Morelli angefangen, mit praktischen Zwecken seine Aufmerksamkeit auch auf das Studium und zugleich auf den Erwerb von Kunstwerken, sofern dies seinen verhältnissmässig beschränkten Mitteln möglich war, zu lenken. Das Beispiel Mündler's, des intelligenten Geschäftsführers der englischen National Gallery, mag in diesem Sinne auch ihn angespornt haben. Uebrigens hegte Morelli von früh auf die Ueberzeugung, dass für die persönliche Beförderung der Kennerschaft in Sachen der Kunst die Erfahrung,

die man mit dem directen Erwerbe von Kunstsachen macht, von dem grössten Nutzen sei. Seine natürliche Einsicht sollte ihm von Anfang an die Sache erleichtern, wenn er auch nach und nach seine Ansichten in manchen Stücken modificiren musste.

Aus Bergamo schreibt er am 23. Mai 1856 an Antinori:

Du sollst wissen, dass ich eben jetzt von den kostbarsten Bildern umringt bin, die Du Dir denken könntest, und darunter befinden sich zwei, welche wahre Juwelen sind: das Porträt eines Jünglings, welches ich als ein Werk von Marco d'Oggiono kaufte, welches mich aber mehr an den Meister als an den Schüler gemahnt[1], und eine Madonna von Mantegna mit dem schlafenden Christuskind, welche ein wahres Wunder ist, wiewol der Kopf der Maria leider etwas restaurirt ist. Mir wurde es als ein Bild aus der Schule des Mantegna verkauft, aber es ist zweifelsohne von Andrea Mantegna.[2]

Ausser diesen beiden konnte ich aus einer unserer Sammlungen in Bergamo zwei Tafeln von „Andreas Mediolanensis" mit dem Namen und der Jahreszahl 1499 (Johannes der Täufer und Katharina)[3] und eine andere Tafel desselben Künstlers, das Haupt von Johannes dem Täufer auf einer silbernen Schüssel, erwerben. Die hiesigen Kenner hielten diesen Andreas Mediolanensis für Andreas Salaino, während er hingegen Andreas

[1] Dieses Porträt, das den Besitzer an den Meister Lionardo da Vinci erinnert, befindet sich nunmehr unter den Bildern der Sammlung Morelli in Bergamo, als Bildniss eines Pagen von Ambrogio de Predis bezeichnet, einem Porträtmaler, den Morelli erst in spätern Jahren nach seinen besondern Zügen zu kennzeichnen verstand. (Siehe den ersten Theil der „Kunstkritischen Studien", woselbst das Porträt S. 240 erwähnt wird) Das Gemälde wurde seither unter den 30 Photographien nach gewählten Kunstwerken aus der Sammlung Morelli von der bekannten Mailänder Firma Marcozzi aufgenommen.

[2] Dem Mantegna ist es auch seither allgemein zuerkannt worden. Es gehört gegenwärtig der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand. (Gleichfalls photographirt.)

[3] Jetzt ebenfalls in der Sammlung Poldi-Pezzoli.

Solari, fast mit Lionardo gleichzeitig, ist. Dieser Maler wurde 1503 vom Cardinal d'Amboise nach Frankreich berufen, wo er mehrere Bilder malte, die zu den bedeutendsten im Louvre und anderswo gehören. Wenn Du wieder zu uns kommen wirst, so sollst Du sehen, wie schön und lieb diese drei Bilder sind, die ich übrigens zu mässigem Preise bekommen habe.

Desgleichen habe ich mittels meiner Forschungen andere gute Bilder aufgefunden: ein herrliches männliches Porträt von Cariani (ganz giorginesk)[1], ein schönes Tafelbild von Perin del Vaga, welches die römische Lucretia darstellt, und einen prächtigen Apostel Johannes von Bartolommeo Montagna.

Kurz, der erste Erwerb, den ich zufällig mit der Tafel des Lotto machte, hatte zur Folge, dass ich mich von einer solchen Lust erfüllt fühlte, dem Lotto eine seiner würdige Gesellschaft beizugeben, dass ich mich seit mehreren Monaten mit nichts anderm beschäftigt habe, als mit dem Leben und den Werken unserer bergamaskischen Maler, und auf diese Weise, mit dem Besuche der Kirchen und der Privatgalerien bin ich dazu gelangt, sowol Kenntnisse als Bilder mir zu erwerben. Auch hoffe ich, dass es mir gelingen mag, wenn ich so fortfahre und vom Glück begünstigt bin, mir fernerhin eine schöne kleine Galerie zusammenzubringen. Aber mein Niccolino, Du musst mir auch behülflich sein in diesem schweren Unternehmen, und wenn es Dir gelingen sollte, irgend ein gutes Bildchen von einem Maler des Quattrocento zu entdecken — (oder sonst auch einen Raffael) — welcher bei Euch zu mässigem Preise käuflich wäre, so denke an mich und lasse es mich ja wissen!

Ein ähnlicher Gedankengang kommt ein Jahr später in einem andern Schreiben an den florentiner Freund vor, worin er damit beginnt, seine Anhänglichkeit an den ehrwürdigen Capponi, den er wie einen Vater liebt, wieder zu betheuern, und dann fortfährt:

Ich habe mich mit dem Studium der Documente der italienischen Geschichte von Molini beschäftigt, welche mit

[1] In der Sammlung Morelli in Bergamo.

herrlichen Noten von Capponi versehen sind; Noten, welche besser als alle andern Arbeiten von ihm die Erhabenheit seines bewunderungswürdigen Genies sowie seiner aussergewöhnlichen Gelehrsamkeit offenbaren. Niemand hat, wie mich dünkt, besser als Capponi das italienische Leben der letzten Jahrzehnte vom 15. und 16. Jahrhundert aufgefasst und durchforscht, dessen Verständniss nicht nur die Bedingung, ein Italiener zu sein, sondern auch selbst einen Künstlerfunken zu besitzen, erheischt. Von allen fremden Schriftstellern, die ich bis jetzt gelesen, gibt es keinen, wie mich dünkt, der das Richtige getroffen hätte, weder Sismondi, noch Ranke, noch Leo, und noch weniger Roscoe; der Artikel über Macaulay's Macchiavelli zeigt nach meinem Dafürhalten, dass er besser als die andern fremden Historiker fähig wäre, jene Zeit, wol die an Leben reichste und deshalb interessanteste der ganzen modernen Geschichte, zu verstehen. Ich beschäftige mich damit schon seit mehreren Jahren mit wachsendem Interesse, aber ich bemühe mich, sie eher in den Werken der Künstler als in den diplomatischen Unterhandlungen jener kleinen Fürstenthümer zu ergründen, und vor der Hand studire ich besonders die lombardische Kunst, deren Geschichte erst noch festzustellen ist. Und diese Forschungen und Studien, welche mich nöthigen, viele Ausflüge nach rechts und nach links zu machen, um Gemälde, Bauten und Sculpturwerke zu sehen, verschaffen mir das grösste Vergnügen und füllen zugleich mit den dramatischen Studien meine Zeit auf die angenehmste Weise aus, während sie mir helfen, das ganze Elend der gegenwärtigen Zeiten zu vergessen. Zudem gelingt es mir dann und wann, meine kleine Bildersammlung zu erweitern, soweit es mir natürlich mein bescheidenes Vermögen gestattet. Bisweilen thue ich ja auch mehr, als was mir meine Kasse erlauben möchte, was mich dann nöthigt, mir andere Opfer aufzuerlegen; aber dann denke ich, dass es hienieden ohne Opfer keinen Genuss gibt, und wenn ich mich erst allein mit mir selbst, von meinen Büchern und meinen Bildern umgeben befinde, da empfinde ich eine so jugendliche und reine Glückseligkeit, dass mir alles übrige in der Welt von geringem Belang vorkommt. Du sollst denn auch wissen, dass es mir vor vier Monaten gelungen ist, meine Sammlung mit zwei köstlichen Tafel-

bildern unsers Borgognone, den ich gern als den Beato Angelico der Lombardei bezeichnen möchte, zu bereichern. Er ist zwar ein Zeitgenosse von Lionardo, hat sich aber durch denselben gar nicht von seinen eigenen Wegen ableiten lassen. Ich glaube, dass eine dieser Tafeln[1] dem Herrn Eastlake für die londoner National Gallery sehr willkommen gewesen sein würde, aber ich würde sie um keinen Preis hergeben; erstens weil sie mir selbst gefällt und mir folglich viel mehr einträgt als eine Hand voll Gold in meiner Kasse, und zweitens, weil ich es für eine Pflicht eines jeden ehrlichen Mannes halte, der seinem Lande anhänglich ist, soweit es ihm möglich ist zu verhindern, dass die wahrhaft schönen und seltenen Werke unserer Kunst von Italien ausziehen. Bilden sie ja den schönsten Theil unsers Nationaleigenthums und gehören somit der ganzen Nation. Auch erachte ich mich nur als ein solcher, dem diese Schätze zur Verwahrung anvertraut gewesen wären.

Seine wachsende Neigung für Dinge dieser Art wurde nicht gehemmt von den wichtigen Ereignissen des Jahres 1859, als die ersehnte Freiheit des Landes endlich erreicht wurde.

Wohl hatte er sich mehrere Jahre zuvor jenen patriotischen Bewegungen angeschlossen, durch welche die Lombardei trotz des österreichischen Argwohns gestrebt hatte, dem Königreich Sardinien in den Vorbereitungen zu seinem Nationalunternehmen entgegenzukommen.

Gleich im folgenden Jahre, als das italienische Parlament in Turin versammelt wurde, nahm er als Deputirter der Stadt Bergamo daran theil und behauptete seinen Platz unter den Nachfolgern von Cavour, indem er seine Thätigkeit in der Mitwirkung bei den politischen Arbeiten bewährte und mehrmals in der Ver-

[1] Unter diesem Bilde ist jedenfalls die ehrwürdige heilige Martha des Borgognone gemeint, welche jetzt eine der Hauptzierden der bergamaskischen Sammlung bildet.

sammlung das Wort zu Gunsten der Erhaltung der Kunstwerke führte.

Bei Ausbruch des Krieges im Jahre 1866 betheiligte er sich, wiewol er nicht mehr in jugendlichem Alter war, als Offizier an den Kämpfen eines Freischarencorps an der Grenze beim Stilfserjoch und zeichnete sich durch seine Energie und Unerschütterlichkeit in der Erfüllung seiner Pflichten aus.

Einige Jahre später fühlte er, dass er angesichts der zunehmenden demokratischen Tendenzen in der Deputirtenkammer seinen Sitz in derselben besser aufgebe, und beschloss deshalb, bei den Neuwahlen seine Candidatur freiwillig zurückzuziehen. Indessen wurde er bald nachher (1873) in Anbetracht seiner Verdienste um das Vaterland in den Senat berufen, wo er denn auch, stets seinen conservativ-liberalen Principien getreu, in wichtigen Angelegenheiten seine Stimme abzugeben pflegte.

Nach dem vor 1870 erfolgten Tode seiner alten Tante, sowie später auch seiner Mutter, fühlte sich Morelli in seiner Einsamkeit immer mehr vom kleinstädtischen Leben Bergamos abgestossen und pflegte deshalb nur einen kurzen Theil des Jahres daselbst zu verweilen.

Seine Uebersiedelung nach Mailand erfolgte aber erst im Jahre 1874. Hier, in der Nähe von alten Freunden und umringt von seiner ausgewählten Sammlung italienischer und holländischer Kunstwerke, führte er fortan ein seinem Alter und seiner Gesinnung entsprechendes ruhiges Leben. Hier fand er erst die Musse und die gehörige Lust, seine Kenntnisse in Sachen der Kunst für die Oeffentlichkeit zu verwerthen in den wenigen, aber um so inhaltreichern kritischen Werken, die wir im Eingang angeführt haben.

Man kann sagen, dass von den sechziger Jahren an

die Periode seiner eigentlichen Kunstreisen in Italien und im Auslande, sowie seiner öffentlichen Aufträge in Bezug auf Inventare von Kunstdenkmälern und Vorschläge für die Erhaltung derselben begonnen hatte. Aus diesen ergab sich die Gelegenheit seiner Berührung mit dem besonders in Deutschland wohlbekannten Kunsthistoriker Cavalcaselle, mit dem er aber, wie man weiss, nie recht sympathisirte, da seine Anschauungen und Bestrebungen von denen des venetianischen Gelehrten gar zu sehr sich unterschieden.

Dass er später den Ansichten desselben und einiger anderer Kunstgelehrten in seinen Schriften schonungslos die seinigen entgegenstellte, lässt sich einfach aus dem Hauptgrunde erklären, dass er deren Richtungen geradezu für den Fortschritt der Wissenschaft als schädlich ansah, und bei seinem entschiedenen Charakter sich berufen fühlte, dieselben auch mit der empfindlichsten der Waffen, mit derjenigen, die ihm seine Neigung zur Ironie und zur Satire in die Hände zu geben wusste, zu bekämpfen.

Aus dieser seiner Neigung erklärt es sich auch, dass er seit Beginn seiner schriftstellerischen Thätigkeit das Pseudonym Ivan Lermolieff annahm, welches bekanntlich aus einem Anagramm seines Namens besteht. Diese Umstellung seines Namens, mit den wiederholten Bezeichnungen eines „Sohnes der Steppen“, eines „Tartaren“ u. s. w., sollte ihm freieres Spiel in der Bekämpfung der Vorurtheile und der Irrthümer verleihen, denen er in einem grossen Theil der geläufigen Anschauungen über Sachen der Kunst (sogar bei den angesehensten Autoritäten) begegnete. Zugleich gefiel es ihm zur Vollendung des Spasses, den Landaufenthalt seiner Verwandten Zavaritt in der Nähe von Bergamo, wo er sich an den schönen Herbsttagen zu ergötzen

pflegte und von wo aus er die Vorworte der zwei ersten Bände seiner „Kunstkritischen Studien" datirte, mit einer russischen Form zu verkleiden, indem er Gorle in Gorlaw verwandelte.

Die Weltstadt Paris und ihre Louvregalerie hatten für ihn stets eine grosse Anziehungskraft. Von dort aus besuchte er England verschiedene male, um dessen reiche Kunstschätze kennen zu lernen. Er fand daselbst die grösste persönliche Anerkennung, wie dies jüngst auch der Erfolg bezeugt, mit dem die englische Uebersetzung des ersten Theiles seiner „Kunstkritischen Studien" aufgenommen wurde.

Seine schon auf dem Continent geschlossene Freundschaft mit dem bekannten Orientalisten und Diplomaten Sir Henry Layard bewog ihn, als dieser als Gesandter in Madrid weilte, der Einladung desselben dahin (1872) Folge zu leisten und bei dieser Gelegenheit die berühmte Pradogalerie und die andern wichtigsten Punkte des Landes zu besuchen.

Mehrere Jahre hindurch ward dem Schreiber dieser Zeilen das Glück zutheil, den Freund und Meister Morelli auf seinen Reisen, besonders durch die italienischen Provinzen, zu begleiten und sich dadurch mit seinem Ideengang desto vertrauter zu machen. Das nun, wonach der Meister bei diesen seinen Excursionen speciell trachtete, finden wir auf so charakteristische Weise in folgender Stelle aus einem seiner Briefe aus der Zeit der vollen Kraft des Mannesalters ausgedrückt, dass ich es für angemessen erachte, auch diese Aeusserung aus dem Italienischen so treu als möglich übersetzt mitzutheilen:

Ich möchte in meiner Seele all die grossen Gestalten unserer Kunst wieder aufleben lassen, ich möchte sie so weit auffassen, dass meine Sinne in die ihrigen aufgingen;

ich möchte die Genealogie all dieser Localschulen Italiens entziffern und in der Entwickelung der Kunst den Fortschritt der italienischen und der christlichen Civilisation begreifen. Das ist eben die Seite, die mich in diesen Kunstwerken vom 14. und vom 15. Jahrhundert am meisten anzieht und die beständig meine Seele und meine Gedanken beschäftigt. Bisweilen kommt es mir vor, als hätte ich die Sache erfasst, als ob sie mir klar vor den Augen stände, als hätte ich mich der Lösung des Problems aufs äusserste genähert, aber auf einmal ersehe ich, dass meine Zusammenstellungen auf Illusionen beruhten und dass es wieder von vorn angehen muss.

Kein Wunder, dass er mit solchen Anlagen seine Kenntnisse von Jahr zu Jahr zu erweitern und bald mit dem ganzen Kunstmaterial selbst in den abgelegensten Orten vertraut zu werden wusste. Aus seiner Erfahrung bildeten sich sodann in seinem Geiste die Kriterien, durch welche er zur Aufstellung der von ihm vorgeschlagenen Methode für das Kunststudium geführt wurde. Wie sich dieser Gedankenkreis in ihm entwickelte, das hat Dr. J. P. Richter in seinem Nekrolog über Giovanni Morelli-Lermolieff (in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" vom 6. April 1891) auf treffliche Weise geschildert. Sein geistiger Verkehr mit Morelli hat ihn ganz besonders befähigt, uns von ihm eine treue Schilderung zu geben, sodass uns die Aufnahme des bezüglichen Abschnittes hier ganz gerechtfertigt erscheint:

Der Widerstreit der Meinungen über ein und dasselbe Kunstobject und die Oberflächlichkeit und Zerfahrenheit des herrschenden Raisonnements erweckten in dem begeisterten Anhänger der exacten Forschung, dem Schüler Ignaz Döllinger's, das Verlangen, auch eine rationelle Grundlage für die Bestimmung der Gemälde zu finden. Die zuerst in dieser Richtung angestellten Untersuchungen führten nicht zum Ziele, bis ihm endlich, man möchte sagen durch einen Zufall, der Weg zur Lösung des Problems sich eröffnete. Es

war bei einem Besuche der Uffiziengalerie in Florenz, als er bei Betrachtung der Gemälde des Botticelli die Wahrnehmung machte, dass bei den zahlreichen Figuren in ein und demselben Bilde sowol die Hand als auch das Ohr in auffällig übereinstimmender Weise gebildet ist. Bei der Weiterführung dieser Studien stellte sich heraus, dass in den Werken von Botticelli's Schüler, Filippino Lippi, die Auffassung oder Form der Gliedmaassen, insbesondere der Hand und des Ohres, eine andere und doch wieder eigenthümliche, selbständige war. Die auf die beglaubigten Werke der übrigen florentiner Meister ausgedehnten Untersuchungen ergaben ein gleiches Resultat. In einzelnen Fällen, wo die Methode versagte, stellte es sich heraus, dass die Benennungen der Bilder ungenügend oder schlecht beglaubigt waren. Die in Florenz erzielten Resultate veranlassten Morelli, sofort auch die gleichen Untersuchungen in den übrigen Kunstcentren des Landes, in Perugia, Siena, Bologna, Ferrara, Venedig, Verona, Mailand und an andern Orten anzustellen. War es nicht immer die Form des Ohres und der Hand, so war es hier die Bildung des Haares, da die Anatomie des Knies und Schienbeins, dort die Bildung des Auges, was unter zahlreichen sonstigen Merkmalen die Individualität der einzelnen Maler am prägnantesten kennzeichnete. Mit dieser Handhabe liessen sich nicht nur verwandte Meister, sondern auch gute, alte Copien von Originalen unterscheiden, eben weil einzelne dieser Merkmale Defecte oder Uebertreibungen in der Darstellung der menschlichen Form waren, wie sie wol der Meister aus Angewöhnung und gleichsam unbewusst zur Anwendung bringt, während sie der Copist entweder vermeidet oder abschwächt. In der Begeisterung für die neue Entdeckung wurden die in dieser Richtung einmal begonnenen Untersuchungen unermüdlich weiter geführt. Sie waren überhaupt nur durchführbar bei einer liebevollen, man möchte sagen peinlich genauen Beschäftigung mit den Gemälden. Es war bei Morelli Jahre hindurch ein beständiges Suchen, Vergleichen und Untersuchen.

Ein anderes sinniges literarisches Denkmal, ein Nekrolog des tüchtigen Mannes in der mailändischen Zeitung „La Perseveranza“ vom 3. März 1892,

rührt von einem hervorragenden Collegen Morelli's im Senat, dem ehemaligen Staatsminister Marchese E. Visconti-Venosta her. Seitdem Morelli sich in Mailand niedergelassen, hatten sich die Bande der Freundschaft zwischen den beiden Männern immer enger geschlossen. Da der überlebende Freund den verblichenen in vollem Maasse, sowol nach den Gaben des Geistes, als nach denen des Herzens zu verstehen gewusst hatte, so sei es uns gestattet, im Anschluss an die angeführte Schilderung Dr. Richter's auch noch das ergänzende Urtheil des italienischen Collegen aufzunehmen, insofern es die Bedeutung der kritischen Werke Morelli's betont, aber auch den Werth seiner persönlichen Eigenschaften überhaupt mit warmem Gefühl und zugleich der Wahrheit getreu hervorzuheben strebt:

Wer ihn gekannt, muss versichern, dass in seinen Schriften der Mann sich ganz offenbart. Er bewegt sich unter den Meisterwerken unserer alten Künstler, unter den unklaren Problemen, welche bisweilen diese stummen Zeugen der Vergangenheit umringen, mit seinem persönlichen, strebsamen Gemüthe, mit der Unverdrossenheit desjenigen, der das Feld im Bewusstsein seiner Erfahrung zu beherrschen weiss, mit scharfem Blick und entschlossenem Sinn, redlich in seinen Ansichten, bereit sich zu widerrufen, wenn er es für angemessen erachtet, und das Wahre von jedwelcher Seite anzunehmen, während er nur der Pedanterie, den vorgefassten Meinungen, den hohlen und anmassenden Lehren feindlich gesinnt ist.

Man wird diese oder jene Meinung, dieses oder jenes Urtheil von Morelli nicht annehmen mögen, es mag sich über die von ihm verfochtene Methode in der Bilderkritik streiten lassen; über jene Methode nämlich, welche, abgesehen von der Verschiedenheit, die aus der Verschiedenheit des Stoffes entsteht, schliesslich demselben auf der Beobachtung und dem Vergleich der Thatsachen beruhenden Verfahren entspricht, das heutzutage in der Archäologie, in der Literaturgeschichte, in der historischen Wissenschaft über-

haupt vorherrscht, das nichts anderes als die Anwendung jener Tendenz des modernen Geistes auch auf die Kunststudien ist, welche mittels einer möglichen Vereinigung der strengen Methoden der exacten Wissenschaften mit denjenigen der philosophischen und historischen Studien diesen letztern eine grössere Bestimmtheit zu verleihen, ihnen stabilere und beständigere Fortschritte zuzusichern sucht.

Ueber dies und anderes mag gestritten werden. Aber was nicht bestritten werden kann, ist die Wichtigkeit und der Werth dieser zusammenhängenden meisterhaften Studien, ja man kann behaupten, dass dieselben, dank dem Neuen der unternommenen Forschungen, der gelösten Fragen, dank den freien Prüfungen der bisher angenommenen Urtheile und der geläufigen Ueberlieferungen, dank den dauerhaft errungenen Resultaten an und für sich, zu den erheblichsten Beiträgen gehören, die von der modernen Kritik über die Geschichte der italienischen Malerei geliefert worden.

In Bezug auf seinen Charakter hebt Visconti mit Recht dessen Festigkeit und Gründlichkeit hervor, indem er hinzufügt:

Er pflegte das Leben auf erhabene und einfache Weise aufzufassen: der gerade Weg war der einzige, den er vor sich eröffnet sah, und er hat ihn stets ohne Zögern eingeschlagen. Sein Herz war für alle jene Gefühle offen, die bei mannhaften Gemüthern einen hohen und zarten Werth erreichen. . . . Mit der grössten Offenherzigkeit nahm er jedermann auf, der sich ihm zur Beförderung seiner Studien vorstellte, besonders die jungen Leute, wenn er merken konnte, dass dieselben von einer aufrichtigen Hinneigung zum Schönen und zum Wahren beseelt waren.

Indem er ferner Morelli's Beziehungen zu hervorragenden Persönlichkeiten andeutet, erinnert er speciell an die innige Sympathie, welche ihm von dem edlen Fürsten, weiland Kaiser Friedrich III., bezeugt wurde:

Auf dessen wiederholten Reisen in Italien geruhte er, wenn er sich in unserer Stadt (Mailand) aufhielt, ihn in seiner Wohnung zu besuchen, und begehrte ihn mit seiner hohen Gemahlin zum Begleiter und Lehrer beim Besuche

der italienischen Städte, in den Galerien und vor den Denkmälern. In seinen letzten Tagen in San Remo liess er ihn zu sich rufen und suchte, auf seinen Arm gestützt, in der schönen Natur einen mildernden Wink und einen Athemzug zu seinem hinsinkenden Leben.

Dass, wie Visconti schliesslich bemerkt, Italien in Morelli ausser den Patrioten den Mann zu ehren hat, welcher, solange er lebte, seinem Lande den Vorrang in der Behandlung der Kunststudien zugesichert, darf wol auch als eine der Wahrheit der Sachlage entsprechende Aeusserung angesehen werden.

Morelli's physische Constitution war als eine durchaus rüstige und kräftige zu bezeichnen. In den letzten Jahren jedoch wurde er öfters, besonders in den Wintermonaten, von Katarrh und Husten heimgesucht. Im Spätherbst 1890 fühlte er sich von Athembeklemmungen belästigt. Es waren dies die Vorläufer seiner letzten Krankheit, die sich in einer Complication von Leber- und Herzleiden soweit entwickelte, dass sie gegen Ende Januar kaum noch Hoffnung auf Genesung zuliess. In der That wurde sein Zustand von Tag zu Tag gefährlicher. Trotzdem war er kaum 14 Tage bettlägerig gewesen, als er am 28. Februar 1891 von der tödlichen Krankheit hinweggerafft wurde, umgeben von seinen besten Freunden und nächsten Verwandten.

Seine reichhaltige Sammlung von über hundert Stücken hat er der Städtischen Gemäldegalerie von Bergamo hinterlassen, woselbst sie bereits in zwei geräumigen Sälen mit Oberlicht aufgestellt und jedermann zugänglich ist.[1]

[1] Ueber die Beschaffenheit derselben, in Zusammenhang mit den bezüglichen Ansichten des Sammlers, siehe meinen im Verlag der Fratelli Bolis in Bergamo herausgegebenen illustrirten Band: „*La Galleria Morelli in Bergamo descritta ed illustrata con 24 tavole fototipiche*“ (1892).

Ein treffliches, wiewol etwas strenges Bildniss Morelli's von Lenbach, aus dem Jahre 1886, gehört dazu. Ein anderes von freundlicherm Aussehen ist das gleichfalls von Lenbach ausgeführte, welches diesem Bande als Titelbild vorangestellt ist.

Die Zinsen eines Kapitals von 100000 Franken sind von ihm dazu bestimmt worden, junge, wissenschaftlich begabte Leute aus der Stadt oder Provinz Bergamo zur Fortsetzung ihrer Studien nach Deutschland zu entsenden.

Morelli's Leichenbegängniss fand, laut seinem letzten Willen ohne jeglichen Pomp, in Mailand am 3. März 1891 früh morgens um 5 Uhr statt. Unter den vielen Blumen, mit denen sein Grab geschmückt wurde, sah man einen herrlichen Kranz, der im Namen Ihrer Maj. der Kaiserin Friedrich niedergelegt wurde. Seine Grabstätte, mit einer sehr bescheidenen Marmorplatte bezeichnet, befindet sich im grossen Friedhof in Mailand, kaum einige Schritte vom Eingang. Die schlichte, von seinem Vetter Giovanni Zavaritt ihm gewidmete Inschrift lautet:

DOTT. GIOV. MORELLI, SENATORE DEL REGNO,
DELLA PATRIA E DELLE ARTI BENEMERITO.

Daneben der Denkspruch aus den Sprüchen Salomonis III, 13: „Wohl dem Menschen, der Weisheit findet, und dem Menschen, der Verstand bekommt.“

INHALT.

Seite

Vorwort des Herausgebers. v
Giovanni Morelli. Ein Lebensbild. x

Die Galerie zu Berlin. 1
Anhang: Drei Aufsätze von Ivan Lermolieff. 259
I. Perugino oder Raffael? Einige Worte der Abwehr. 261
II. Raffael's Jugendentwickelung. Worte der Verständigung gerichtet an Herrn Professor Springer in Leipzig. 302
III. Noch einmal das venetianische Skizzenbuch. . . . 338

Register:
I. Künstlerverzeichniss. 376
II. Ortsverzeichniss 381

ABBILDUNGEN IM TEXT.

Seite

Prometheus, Zeichnung von Bonaventura Genelli; im Privatbesitz in Mailand xvii
Hand und Ohr des Lorenzo Costa. 58
Hand und Ohr des Cosimo Tura 58
Studie Pinturicchio's zu dem Kopfe der Zipporah 187
Der heilige Vitalis, von Timoteo Viti, in Mailand 215
Die heilige Margarethe, von Timoteo Viti, in Mailand . . 218
Orpheus. Museo Correr 235
A. Perugino's Vorbild zur Terranova-Madonna von Raffael, im Museum zu Berlin 265
B. Taufe Christi, Zeichnung von Perugino, im Louvre . . 267
C. Raffael's Vorstudie zur Terranova-Madonna, in Lille . 271
D. Raffael's Skizze zur Madonna del Cardellino, in Oxford 275
Madonna Connestabile von Raffael, in Petersburg 277
Madona mit dem Granatapfel, von Raffael, in der Albertina in Wien . 279
Federzeichnung von Lorenzo di Credi, in den Uffizien, Florenz 281
E. Pinturicchio's Vorlage zu Raffael's Madonna (Berliner Galerie Nr. 145), in der Albertina 283
Die zwei Grazien, Zeichnung von Pinturicchio, in Venedig 285
F. Kniende Madonna, Zeichnung von Pinturicchio, in Venedig (Akademie) 289
Der heilige Georg, Zeichnung von Raffael, in den Uffizien 293
Die Kreuzigung, von Raffael, in der Sammlung des Herrn Ludwig Mond in London 297
Die Anbetung des Christuskindes, Zeichnung von Pinturicchio, in der Taylor Institution zu Oxford 307
Der schlafende und der fliehende Wächter, von Perugino, in der Taylor Institution zu Oxford. 309

Seite

Pinturicchio's Vorbild, im Louvre, zu Raffael's Madonna Solly. 315
Apostelkopf des heiligen Jacobus, von Raffael, in der Sammlung Malcolm in London 319
Maria mit dem segnenden Christuskind, von Pinturicchio, im Städel'schen Institut in Frankfurt a. M. 327
Madonna mit dem Christuskind, Zeichnung von Raffael, in Oxford . 343
Anbetung der Könige, Zeichnung von Raffael, in der Königl. Sammlung zu Stockholm 345
Sogenannte „Studie zur Krönung Mariä", in Lille. (Copie.) 346
Studie zu einer Madonna, in Oxford. (Copie.) 347
Kopf eines jungen Mannes, Federzeichnung von Pinturicchio, in Venedig . 348
Tanzende Kinder. (Venetianisches Skizzenbuch.) 349
Boëtius. (Venetianisches Skizzenbuch.) 351
Studium zu einem der heiligen drei Könige. (Venetianisches Skizzenbuch.) . 353
Federzeichnung von Pinturicchio, in den Uffizien 355
Federzeichnung von Pinturicchio, in den Uffizien 359
Entwurf zum Tolentinobild von Pinturicchio, im Musée Wicar in Lille . 367

SEPARATBILDER.

Giovanni Morelli, gemalt von F. von Lenbach. (Titelbild.)
Giuliano de Medici, in der Sammlung Morelli in Bergamo. 12
Giuliano de Medici, in der Königl. Galerie zu Berlin . . . 12
Skizze zu einer segnenden Figur, von Raffaellino del Garbo. 16
Weiblicher Kopf, Zeichnung von Domenico del Ghirlandajo, in der Sammlung in Chatsworth 19
Skizze von Ridolfo del Ghirlandajo, in der Biblioteca Corsini in Rom, zu seinem Bilde vom Leichenbegängniss des heiligen Zanobi in der Uffizien-Galerie 21
Skizze von Ridolfo del Ghirlandajo zu einer Wundergeschichte. In der Biblioteca Corsini in Rom 21
Das sogenannte Verrocchiobild in der Königl. Galerie zu Berlin. 33
Terracotta von A. Verrocchio, im Museum von S. Maria Nuova in Florenz 35

Seite

Das sogenannte Leonardoporträt, in der Liechtenstein-Galerie in Wien 37
Altarbild von A. Verrocchio und Lorenzo di Credi im Dom von Pistoja . 38
Sitzende Orientalin, Zeichnung von Gentile Bellini, im British Museum zu London 77
Bildniss einer jungen Römerin, von Fra Sebastiano del Piombo, in der Königl. Galerie zu Berlin 86
Madonna mit Heiligen, von Francesco Bissolo, im Besitz des Herrn R. Benson in London 89
Skizze von Girolamo da Santa Croce, in der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand 93
Zeichnung von Gaudenzio Ferrari, im Besitze des Herrn S. Larpent in Christiania 152
Jugendbild Pinturicchio's, in der Galerie Borghese zu Rom 168
Die drei Kämpfer, Zeichnung von Raffael, in Venedig . . 188
Die Muse Clio, von Giovanni Santi, in Windsor-Castle . . 219
Frau mit einem Palmzweig, von Timoteo Viti, in der Sammlung Taylor in Oxford 221
Der heilige Martin, von Eusebio da San Giorgio, im Städel'schen Institut in Frankfurt a. M. 226
Weibliches Antlitz, von Timoteo Viti, im British Museum zu London . 232
Mädchenprofil, Zeichnung in schwarzer Kreide, von Timoteo Viti, in der Uffizien-Galerie zu Florenz 233
Die „Schwester Raffael's", von Timoteo Viti, in der Sammlung Malcolm in London. 233
Die heilige Magdalena, von Timoteo Viti, in der Galerie zu Bologna. 236
Der Traum eines Ritters, von Raffael, in der National Gallery zu London . 237
Der heilige Michael, von Raffael, im Louvre. 238
Die drei Grazien, von Raffael, in der Sammlung des Duc d'Aumale in Chantilly 239
Bildniss des Pietro Perugino, von Raffael, in der Galerie Borghese zu Rom 242
Madonna del Duca di Terranova, von Raffael, in der Königl. Galerie zu Berlin. 253

DIE GALERIE ZU BERLIN.

Während die Pinakothek von München besonders durch die Fülle und Bedeutung ihrer Bilder aus den deutschen und vlämischen Schulen in vollem Maasse unsere Bewunderung erweckt, kommen wir in den herrlichen Sälen der Dresdener Galerie zur Einsicht, dass für das grosse Kunstpublikum keine andere Bildersammlung der Welt an verführerischem Reiz mit dieser wetteifern kann; besitzt doch dieselbe nicht nur einen bewunderungswürdigen Reichthum an Prachtwerken aus der Blütezeit der meisten Malerschulen, sondern auch in der „Madonna di San Sisto“ von Raffael vielleicht das schönste Bild der Christenheit.

Ihre Correggios, Tizians, Paolos, ihre Palmas und Bonifazi, ihre Ruijsdaels und Rembrandts, Rubens und Wouwermanns, ihre Adrian van de Velde, ihre Heyden und zumal ihre Metzus sind weltberühmt und gehören in der That zum Schönsten, was die moderne Kunst hervorgebracht. Hat nun die Dresdener Sammlung einen unbeschreiblichen, einen berauschenden Reiz für jeden Kunstfreund, so besitzt dieselbe noch eine ganz besondere Anziehung für jenes Kunstpublikum, das eben nicht gewohnt ist, vor einem Bilde viel nachzusinnen, sondern vielmehr vorzieht, auf den bequemen Polstern der Galerie einem träumerischen Enthusiasmus sich zu überlassen.

Die Berliner Gemäldesammlung ist spätern Ursprungs als die beiden ebengenannten Sammlungen; kaum ein halbes Jahrhundert ist seit ihrer Gründung verflossen. Nach dem Sturze Napoleon's I. erhob, wie bekannt, die Reaction in Europa überall das Haupt, und so fand selbst im Kunstgeschmack ein Umschwung statt. Dieser machte sich in der Weise geltend, dass die früher ganz vernachlässigten Quattrocentisten einigermassen wieder zur Geltung kamen. Man machte damals wenigstens den Anfang bei Beurtheilung von Kunstwerken, auch der Zeit, in der dieselben entstanden, Rechnung zu tragen, und bahnte damit, obschon unbewusst, der Auffassung den Weg, dass die Kunst als ein organisches Ganzes zu betrachten sei. Soweit es eben thunlich war, suchte man auch bei Anlegung einer Bildersammlung historische Principien in Anwendung zu bringen.

Unter Friedrich Wilhelm III. hatte man im Sinne, Alexander von Humboldt zum Galeriedirector zu machen; man betrachtete nämlich damals in Berlin, wie manche es noch heutzutage thun, eine Sammlung alter Bilder ungefähr wie ein zoologisches Cabinet. Erst unter der Regierung des geistreichen und hochgebildeten Nachfolgers jenes Königs erkannte man den hohen culturgeschichtlichen Werth einer Bildergalerie.

War Berlin gegenüber Dresden und München insofern im Nachtheil, als zur Erwerbung von Prachtwerken die günstigste Zeit längst schon vorüber, das Beste sozusagen schon vergriffen und in sicherm Besitz fremder Hand war, so hatte die preussische Regierung andererseits den grossen Vortheil, bei der Bildung ihrer Kunstsammlungen nach historischen Grundsätzen, also auch mit mehr Kritik verfahren zu können.

Es war ein Glück für die im Werden begriffene Berliner Galerie, dass in den ersten Decennien unsers Jahrhunderts die Präraffaeliten in den Augen der sogenannten Kunstfreunde noch immer relativ einen unter-

geordneten Werth hatten und allenthalben den Bildern aus der Epoche der Carracci hintangesetzt wurden. Diesen Zeitgeschmack mit glänzendem Erfolg ausgenutzt zu haben, ist das Verdienst des englischen Bankiers Solly, der dabei mit jenem persönlichen Kriterium des Werthes von Kunstgegenständen verfuhr, das seine Fachgenossen, vom Kölner Jabach an bis auf die heutigen Rothschilde ausgezeichnet hat. Die seinen Landesgenossen eigene Meisterschaft im Sammeln scheint ihm überdies angeboren gewesen zu sein. Diesem verständigen Kunstfreund war es geglückt, während des zweiten Decenniums unsers Jahrhunderts mit relativ sehr geringen Kosten eine Gemäldesammlung zu Stande zu bringen, die als Privatsammlung heutzutage schwerlich ihresgleichen haben dürfte.

Als im Jahre 1821 die preussische Regierung den glücklichen Griff that, die Solly'sche Sammlung an sich zu bringen, bestand dieselbe aus beinahe 600 Bildern, darunter die berühmten van Eyck, die köstliche Madonna aus der Frühzeit Raffael's, mehrere treffliche Werke von Francia, Filippo und Filippino Lippi, D. Ghirlandajo, Botticelli, Lorenzo di Credi u. s. w. Die Solly'schen Bilder bilden den Grundstock der italienischen Sammlung in der Galerie von Berlin.[1]

Wenn die Erwerbung der Solly'schen Bildersammlung der Klugheit der preussischen Regierung zu grosser Ehre gereicht, so muss doch auch, wenn von der Bil-

[1] Ein gutes Drittel dieser italienischen Bilder wurde von einem gewissen Abbate Massinelli, einem rührigen und gescheiten Bilderspeculanten aus Bergamo, zum Theil von Kirchen, zum Theil von Privaten in ganz Oberitalien zusammengekauft und, ehe sie in die Hände des englischen Sammlers gelangten, im Atelier des Bilderrestaurators Giuseppe Molteni in Mailand je nach Bedürfniss, sei es blos einer Reinigung, sei es auch einer Restauration unterworfen. Diese Notiz wurde vor vielen Jahren vom seligen Maler Molteni selbst dem Schreiber dieser Zeilen mitgetheilt.

dung der Kunstsammlungen Berlins im allgemeinen die Rede ist, das lebendige und durch feine Bildung geläuterte Interesse für die Kunst bei den Gliedern des preussischen Königshauses in Anschlag gebracht werden.

Wenn competente Kunstforscher wie Baron von Rumohr, der ja zur Verschönerung und Bereicherung der Berliner Sammlung so viel gethan, in Berlin zu Rathe gezogen wurden und stets Gehör fanden, so war dies nicht etwa das Verdienst der Bureaukratie, sondern es war dies das persönliche Verdienst des damaligen geistreichen Kronprinzen. Andererseits sorgte die Regierung allerdings stets dafür, dass die Leitung der Kunstsammlungen nur tüchtigen, bewährten Kunstforschern anvertraut wurde (und ich brauche hier blos den Namen des Dr. Waagen zu nennen), während doch anderwärts ausübende Künstler, welche in der Kunstgeschichte meist unerfahren und überdies von den modernen Vorurtheilen ihrer Fachgenossen geblendet sind, damit betraut werden und infolgedessen in den meisten Fällen den ihnen anvertrauten Sammlungen leider eher zum Nachtheil als zum Nutzen gereichen.

Einen andern bedeutenden und in mancher Beziehung werthvollen Zuwachs erhielt die Galerie im Jahre 1874 durch die Erwerbung der an seltenen Werken holländischer Meister reichen Sammlung des Aachener Bankiers Suermondt. Neben diesen Ankäufen im Grossen hat die rührige und für den Ruhm der ihr anvertrauten Sammlung begeisterte Direction keine Gelegenheit versäumt, die Galerie mit neuen und hier und da bedeutenden Kunstwerken zu bereichern, für die nöthigen Auslagen an ihrem hohen Patron, dem edlen, für alles Gute und Schöne wahrhaft beseelten Kronprinzen, stets einen erfolgreichen Fürsprecher findend.[1] So ist in den

[1] Es ist hier kaum nöthig zu bemerken, dass damit der nachmalige Kaiser Friedrich III. gemeint ist. F.

letzten Jahren diese Sammlung mit Riesenschritten weiter gekommen und verspricht, wenn auch nicht an Gediegenheit, so doch an Auswahl die andern Galerien bald einholen zu wollen.

In Beziehung auf Prachtwerke der Matadoren der verschiedenen Malerschulen Europas darf freilich, wie schon gesagt, die Berliner Galerie sich noch nicht messen mit den Sammlungen von Dresden und Wien, noch mit der englischen National Gallery; sie bietet aber schon jetzt dem lernbegierigen Kunstfreunde ein Bild der geschichtlichen Entwickelung der Kunst dar wie keine andere Sammlung der Welt. In keiner zweiten Galerie findet man in der That die vlämische Schule von den Gebrüdern van Eyck bis auf Rubens und van Dyck so vollständig vertreten; die holländische von Mierevelt bis auf Adrian van der Werff; die venetianische von Antonio da Murano bis auf Tiepolo und B. Belotto; die ferraresisch-bolognesische von Cosmè bis auf Bagnacavallo; die florentinische von Fra Filippo bis auf Bronzino; die umbrische von Fiorenzo di Lorenzo und Melozzo da Forli bis auf Raffael Santi u. s. f. In den Galerien von Wien und Dresden ist dagegen die Kunst des 15. Jahrhunderts fast gar nicht vertreten; diese Sammlungen sind nur reich an Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts, Bildwerke, welche allerdings auf die Sinne einen weit grössern Reiz ausüben, als die der trockenen, ehrlichen, effectlosen, aber stets redlich vorwärts strebenden Quattrocentisten.[1] Wer aber in den Kern der Kunst einzudringen wünscht, wer von derselben einen tiefern geistigen Genuss sich verschaffen

[1] In diesen letzten Jahren hat die Direction der Dresdener Galerie in dieser Beziehung manche Lücke rühmlichst auszufüllen gesucht durch die Acquisitionen der Bilder eines Mantegna, Antonello da Messina, Signorelli, Lorenzo di Credi, Cavazzola u. a. m.

will, dem rathe ich vor allem den Besuch der Berliner Galerie an.[1] Hat er diese interessante Sammlung eingehend kennen gelernt und mit ihren Schätzen sich vertraut gemacht, dann mag er, aber nur dann, den unaussprechlichen Genuss sich gönnen, den ihm die Galerie von Dresden bieten wird, und an der Elbe, in den Sälen jenes der Musen wahrhaft würdigen Tempels, wird er erst den besondern Werth dieser Berliner Sammlung zu erkennen und ganz zu messen im Stande sein.

Im Vorraum der Galerie, wo bei meinem letzten Besuche vor zwölf Jahren mich noch von der einen Wand die edlen Ferraresen und Bolognesen, von der andern Seite aus die feinen Florentiner begrüssten und mich sogleich durch ihre vornehme Haltung festlich stimmten, steht nun gleichsam als Pförtner der klotzige Fogolino da, ein Meister, dessen Kenntnisse nicht hinreichten, den menschlichen Körper in grössern Verhältnissen zu bewältigen, und dessen Geist noch weniger genügte, ihn zu beleben. Fogolino scheint nicht sowol an diesen Platz gestellt zu sein, um den Eintretenden gastlich zu empfangen, als vielmehr um als Wächter der kostbaren Chorstühle des de Marchis zu dienen.

Halten wir uns nicht länger hier auf.

Durch die offene Thüre linker Hand blicken uns die Nordländer, durch die rechter Hand, die Südländer entgegen. Zur Zeit, als diese Bilder da links und rechts um uns geschaffen wurden, da standen Deutsche und Italiener noch schroff einander gegenüber, und in der That sehen sich auch diese Gesichter hüben und drüben

[1] Freilich fehlen jetzt viele interessante Bilder, die, ich weiss nicht aus welchem Grunde, von der gegenwärtigen Direction an andere Galerien des preussischen Staates abgegeben wurden.

so wenig ähnlich, dass man glaubt, sie gehörten Menschen von verschiedenen Welttheilen an, zwei Menschenrassen, die ungefähr sich zueinander verhielten, wie heutzutage Europäer zu Japanern und Chinesen. Und wie die äussern Züge der Gesichter auf all diesen Bildern links und rechts geringe Aehnlichkeit miteinander haben, so ist der Geist, der sie belebt, ein sehr verschiedener. Thut man einen Blick von diesem Vorzimmer aus zuerst in den einen und sodann in den andern Saal hinein, so fühlt man sogleich, dass dereinst die schroffe Alpenwand beide Nationen scharf voneinander schied. Betrachten wir z. B. im ersten Saale rechts die Bildnisse, die uns sogleich entgegen schauen, die des Botticelli, des Filippino, des Granacci, und vergleichen wir diese lebensfrohen Gesichter mit denen im ersten Saale links auf dem Familienporträt des Johann Cuspinian von Bernhard Strigel Nr. 583B, mit dem Kurfürsten von Sachsen Nr. 590, mit dem eines jungen Patriciers Nr. 618, mit dem der Katharina von Bora Nr. 637 von Lucas Cranach, mit dem des Feldhauptmanns Georg von Frundsberg von Christoph Amberger Nr. 577, so fällt uns beim ersten Blick der grosse Abstand auf zwischen der einen und der andern Nation. nicht nur in den Formen, sondern auch im geistigen Ausdruck des Antlitzes. Betrachten wir nun gar die nackten Figuren des heiligen Sebastian von Botticelli Nr. 1126, die allegorische nackte Figur der Musik Nr. 78A von Filippino, den Pan von Luca Signorelli Nr. 79A, so glauben wir in diesem Saale der Italiener unter ein Volk von Heiden versetzt zu sein, und wir sind es auch in der That.

Der Unterschied zwischen Deutschland und Italien war vor vier Jahrhunderten fast ebenso gewaltig, wie es heutzutage der zwischen Indiern und Engländern ist. Die Lateiner sind eben geborene Heiden, wie es die alten Griechen waren; sie verliehen ihren Göttern mit

dem menschlichen Körper auch menschliche Leidenschaften; sie wollten mit ihnen menschlich verkehren, zu ihnen reden, mit ihnen verhandeln, sich mit ihnen verständigen. Die ernstern, aber auch schwerfälligern Deutschen dagegen wollten ihrem Gott nur von weitem sich nähern, ihn geistig verehren, was, wenn auch nicht menschlicher, doch gewiss edler ist. Nur läuft man dabei Gefahr, dass dieser Geist sich verflüchtige, ja oft so sehr verflüchtige, dass er in Dunst und Nebel aufgeht.

Wie ganz anders stehen in unsern Tagen die beiden Völker zueinander! Statt sich zu bekämpfen, lieben sie sich gegenseitig wie leibliche Brüder, und auch im Aeussern, in Tracht und Ausdruck sehen sie sich so ähnlich, dass es schwer ist zu sagen, ob der eine hüben oder drüben geboren sei.

In diesen vier Jahrhunderten ist das moralische Thermometer der einen gestiegen, während das der andern gefallen ist. Die geistige Atmosphäre Europas ist fast überall dieselbe geworden, hier etwas reiner, dort etwas dunstiger. Täusche ich mich nicht, so hat zu dieser Klärung und Ausgleichung der geistigen Atmosphäre die französische Literatur am meisten beigetragen.

Nach diesen culturgeschichtlichen Betrachtungen, die eigentlich gar nicht in mein Buch gehörten, treten wir in den Saal rechts ein und beginnen an den Bildern der florentinischen Schule, die uns da von allen Wänden entgegenleuchten, die praktische Anwendung der von uns empfohlenen Experimentalmethode.

Der erste grosse Meister aus Florenz, der uns hier in mehrern Werken entgegentritt, ist Sandro Botticelli (1446—1510). Der Katalog weist ihm nicht weniger als sieben Werke zu. Betrachten wir sie uns der Reihe nach. Die thronende Madonna mit dem Kinde und

Engeln (Nr. 102) ist ein echtes und herrliches, sehr charakteristisches, mit grosser Liebe und Sorgfalt behandeltes Werk des Meisters und darf zu den vorzüglichsten Arbeiten Botticelli's gerechnet werden.[1]

Ebenso vorzüglich ist auch das Bild (Nr. 106) der thronenden Madonna mit dem Kinde und den beiden Johannes, nur schade, dass das Gemälde gar zu sehr von der Restauration zu leiden hatte.

Erfreulich und charakteristisch für Botticelli ist das weibliche Bildniss unter Nr. 106 A, früher als das Ebenbild der schönen Simonetta, der Geliebten des Giuliano de Medici angegeben, was ich weder bejahen noch verneinen möchte. Dass aber das Porträt der Simonetta Januensis Vespucci in der Sammlung des Herzogs von Aumale nicht von der Hand des Botticelli, sondern ein Werk des Pier di Cosimo ist, hat Dr. Gustav Frizzoni schon längst festgestellt.[2]

Ein viertes ebenfalls höchst interessantes und bedeutendes Werk des Botticelli scheint mir auch der heilige Sebastian (Nr. 1128) zu sein. Der Heilige ist in ganzer Figur dargestellt und muss wohl ein Jugendwerk des Meisters sein (wahrscheinlich noch vor 1480), der sich hier augenscheinlich von seinem grossen Zeitgenossen Antonio del Pollajuolo beeinflussen liess.

Nicht ebenso glücklich erscheinen mir die Bestimmungen der andern drei Bilder, die der Katalog uns ohne weiteres als eigenhändige Werke des Meisters Botticelli selbst präsentirt. Das Bildniss des Giuliano de Medici (Nr. 106 B) darf meiner Ansicht nach doch blos als Atelierwerk betrachtet werden, d. h. als Copie des

[1] Herr Dr. Bode hingegen meint in seinem Kataloge von 1891, dieses Gemälde verrathe die Mitwirkung von Gehülfen. F.

[2] Siehe *L'Arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra*, in: *Archivio storico italiano* (IV. Serie, Bd. V, 1880, S. 11). Damals gehörte das Porträt Herrn Reiset in Paris.

Originalbildes, welches Giov. Morelli in Mailand das Glück hat zu besitzen.[1] Wir geben hier die beiden Bilder reproducirt wieder, damit die Freunde der italienischen Kunst sich selbst davon überzeugen können. Man betrachte unter andern den carikirten Mundwinkel, die allzulange Nasenspitze, das zu weit hervortretende linke Auge. Herr Dr. Bode[2] macht bei diesem Porträt die etwas befremdende Bemerkung, es sei das einzige gemalte männliche Bildniss mit niedergeschlagenen Blicken, welches er zu Gesicht bekommen habe, während dies bei weiblichen Büsten nicht selten sei. Diese Thatsache ist einfach daraus zu erklären, dass sowol der Maler als der Bildhauer in diesem Falle ihre Bildnisse nach Todtenmasken ausgeführt hatten. Man sehe über diese Punkte Vasari im Leben des Verrocchio, S. 152—153 (Ausgabe von Le Monnier).

Wahrscheinlich wurde Orsino, der bekannte Verfertiger von Todtenmasken, berufen, die Maske des ermordeten Giuliano abzunehmen, und nach dieser Maske

[1] Dieses Gemälde mit den übrigen der Sammlung Morelli befindet sich jetzt in der öffentlichen Galerie in Bergamo, Accademia Carrara. Zwar bezeichnet es Dr. Bode in seinem Katalog als eine geringere Wiederholung; allein ich dächte, dass die schärfere Betonung der Umrisse und der nicht unwesentliche Umstand, dass der Hintergrund eine Fensteröffnung mit freier Luft gewährt, was in dem Berliner Exemplare nicht vorkommt, in den gleichzeitigen Originalporträts hingegen häufig zu sehen ist (siehe die Bildnisse von D. Ghirlandajo im Louvre, von Mainardi in Berlin, das sogenannte Verrocchio-Porträt in den Uffizien etc.) gerade dem Morelli'schen Exemplar den Vorrang sichern dürften.

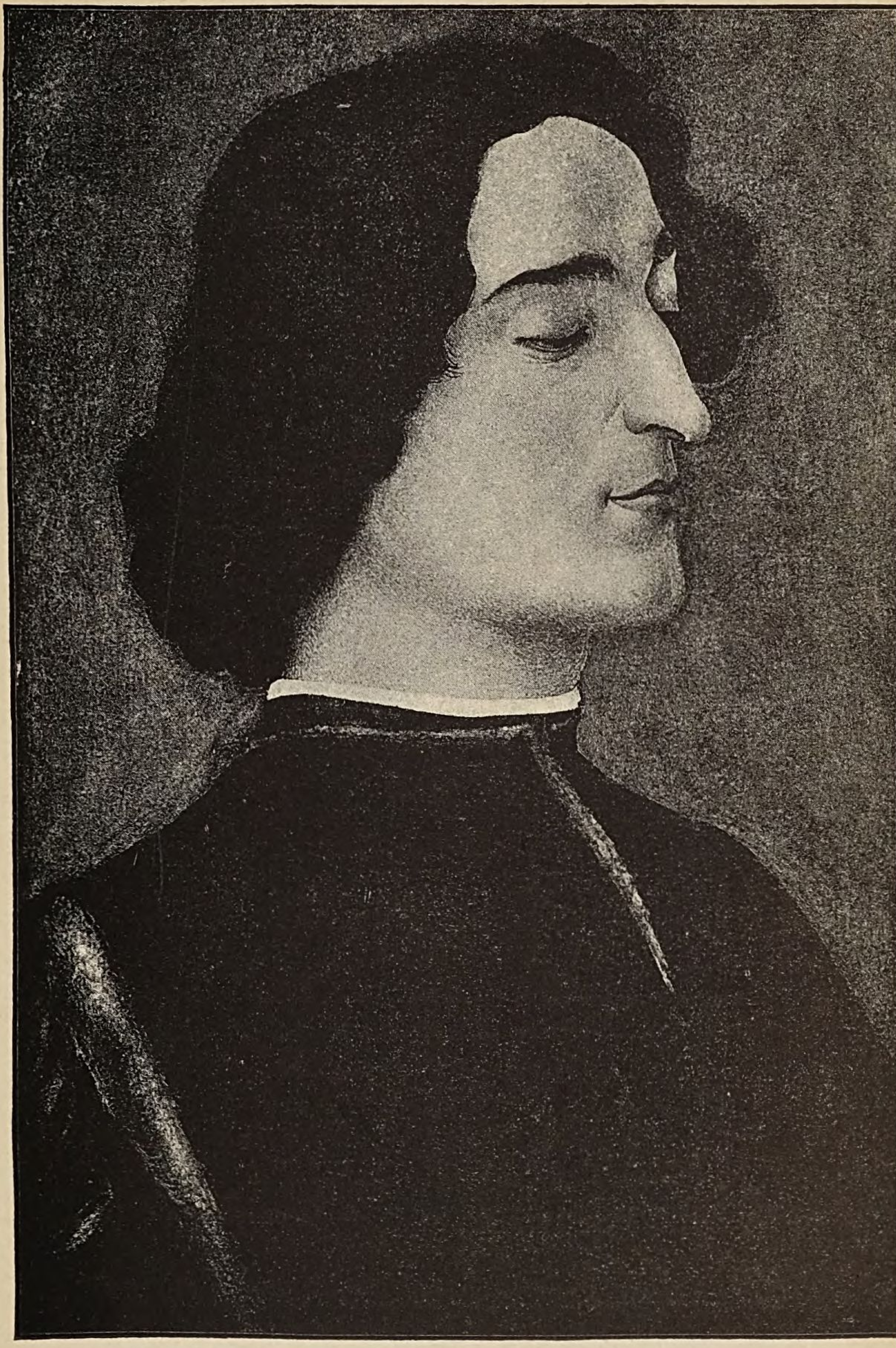
Hier möchte ich bemerken, dass sämmtliche Abbildungen in diesem Bande nach den Gemälden in der Berliner Galerie der Bereitwilligkeit der Firma Franz Hanfstaengl, Kunstverlag, Aktiengesellschaft in München, zu verdanken sind, welche uns als Vorlagen die vorzüglichen unveränderlichen, nach den Originalen ausgeführten Kohlephotographien geliefert hat. F.

[2] Gazette des Beaux-Arts, 1888, II, 484.



GIULIANO DE MEDICI, IN DER SAMMLUNG MORELLI IN BERGAMO.

[Nach einer Photographie von C. Marcozzi in Mailand.] S. 12.



GIULIANO DE MEDICI, IN DER KÖNIGL. GALERIE ZU BERLIN.

[Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.] S. 12.

mag Botticelli in etwas vergrössertem Maassstabe das Porträt Giuliano's abgebildet haben. An der Steife der Haarmasse ersieht man leicht, dass an dieser Behandlung das Gipsvorbild schuld ist.

Als ein Atelierwerk des Botticelli erscheint mir auch das Bild unter Nr. 1124 mit der stehenden Venus, nach dem herrlichen Originalbilde in den Uffizien ausgeführt. Man betrachte die linke Hand mit dem kurzen, durchaus unbotticellisch geformten Daumen; auch ist die Behandlung der Haare viel zu steif und zu geistlos für den Meister, und nun gar für ein flüchtig hingeworfenes Studium ist der Ausdruck zu leblos.

Die Verkündigung unter Nr. 1117, welche selbst der Katalog von 1883 nur als Arbeit der Werkstatt oder Schulbild gelten liess, wurde in den vergangenen Jahren von der Galerie ausgeschlossen. An ihrer Stelle hingegen wird jetzt ein Porträt eines jungen Mannes unter Nr. 98 als Werk Botticelli's ausgegeben, das früher als eine Arbeit von Filippino Lippi galt, mir aber doch eher als von der Hand seines Schülers Raffaellino del Garbo erscheinen will. Dies ansprechende Bildniss hat nämlich grosse Aehnlichkeit in der Modellirung mit dem Porträt eines jungen Mannes in der Sammlung von Sir Henry Layard in Venedig.

Auch das letztere Bild wird dem Filippino zugeschrieben, aber die Form der Hand lässt es sofort als Arbeit des Schülers erkennen. Man vergleiche die Handform des Raffaellino, wie dieselbe in der Zeichnung des Britischen Museums — eine stehende Figur von Johannes dem Täufer, eigentlich ein Modell für eine segnende Christusfigur (Braun 113) — dargestellt ist, mit dem Charakter der Handform Filippino's auf seinen Bildnissen sowol als auch auf seinen schönen Zeichnungen in den Uffizien.

Bei solchen Porträts ohne landschaftlichen Hintergrund kann uns blos die Form des Ohres sowol als die

der Hand, falls solche sichtbar sind, behülflich sein, mit einiger Sicherheit die Arbeit des Schülers von der des Meisters zu unterscheiden.

Die Technik, welche einer kunstwissenschaftlichen Richtung als wesentliches Kriterium zur Bestimmung eines Gemäldes dient, kann, da sie ja sowol beim Meister als auch beim Schüler dieselbe ist, hier gar nicht in Betracht kommen.

Und in der That, wie wäre es möglich gewesen, z. B. im bekannten männlichen Porträt, welches im Museum von Neapel dem Giambellino zugeschrieben wird (s. Band II, S. 248), die Hand des Antonello da Messina zu erkennen, wäre nicht das Ohr da, welches die dem Messinesen eigenthümliche und von der bei Giambellino so abweichende Form hat und den Beweis liefert, dass das Porträt nicht dem Venetianer, sondern dem Messinesen, dessen Maltechnik im zweitletzten Decennium des 15. Jahrhunderts Giambellino sich ganz und gar angeeignet hatte, angehört? Dasselbe gilt auch vom Bild mit dem heiligen Peter dem Märtyrer, das in der National Gallery noch immer dem Giovanni Bellini zugetheilt ist, während die Ohrform auf das deutlichste das Bild als von der Hand des Bruders Gentile ausweist. Die Maltechnik der beiden Brüder war dieselbe und aus ihr wäre schwerlich der Unterschied zwischen der Arbeit des einen und der des andern Bruders zu ermitteln gewesen.

Von Botticelli besässe somit das Berliner Museum nicht sieben, sondern blos vier echte unzweifelhafte Werke, immerhin eine im Verhältniss zu den andern grössern Galerien Europas beträchtliche Anzahl. Die Behauptung, dass er ausser dem Einfluss seines Lehrers Fra Filippo und zu einer gewissen Zeit dem des Antonio Pollajuolo sogar noch den des unausweichlichen Verrocchio erfahren habe, muss als eine neue Ansicht der Berliner Kunstgelehrten betrachtet werden; mir

scheint dies aus keiner einzigen Thatsache hervorzugehen.

Botticelli führt uns zuerst auf seinen Lehrer Fra Filippo Lippi zurück und sodann zu seinem liebenswürdigen Schüler, dem Filippino Lippi.

Ebenso reich wie an Werken des Botticelli ist das Berliner Museum an Gemälden des genialen, obwol klotzigen Fra Filippo (1406—1469). Als der Frühzeit desselben angehörend betrachte auch ich das Bild unter Nr. 69, Maria das Kind verehrend. Charakteristisch für den Meister sind ebenfalls die zwei andern Madonnenbilder unter den Nummern 58 und 95.

Von nicht minderm Interesse sind die Bilder seines Sohnes Filippino Lippi (1457—1504), von denen das Berliner Museum eine weit grössere Anzahl als irgendeine andere Galerie des Auslandes zu besitzen das Glück hat. Es zählt deren vier; nämlich zwei Madonnenbilder, den tief empfundenen Christus am Kreuze von Maria und Franciscus verehrt, ein Bild, das wol der Frühzeit des Malers angehören dürfte, und zuletzt die Allegorie der Musik, ein höchst geistvolles reizendes Bild, das in derselben spätern Wirkungszeit des Malers entstanden sein wird wie der Tondo in der Christ-Church-Sammlung zu Oxford. (Siehe Bd. II, S. 127.)

Aus welchen Gründen die Berliner Direction auch Fra Diamante, den Gehülfen des Fra Filippo, zum Lehrer Filippino's erheben will, ist schwer zu errathen und dürfte daher als Vermuthung betrachtet werden.

Vasari und mit ihm alle spätern italienischen Kunsthistoriker stellen uns Filippino Lippi als Schüler des Botticelli dar.[1]

Von Raffaellino del Garbo besitzt das Berliner Museum ausser dem angeführten Porträt wol das vor-

[1] Zeichnungen von ihm sind angeführt in: Die Galerien Borghese und Doria-Panfili in Rom, S. 146.

züglichste Stück in dem Rundbild (Nr. 90) Maria und Kind mit zwei Engeln.

Der Engel links vom Beschauer hat denselben Kopftypus, wie einer der Engel auf dem grossen Bilde mit der Grablegung Christi in der Münchener Pinakothek, — dort Filippino genannt.

Die zwei andern, ihm ebenfalls von der Direction mit Recht zugeschriebenen Bilder müssen als Werke des Raffaellino betrachtet werden, die derselbe als Gehülfe seines Meisters Filippino in dessen Werkstatt und nach dessen Cartons ausführte.

Die Hand- und Ohrformen sind auf beiden Bildern dieselben, welche wir auf den Bildern des Filippino gewahren, und verschieden von den Formen, die man auf Originalwerken des Raffaellino, z. B. auch auf dem Bilde Nr. 90, sieht. In den neuesten Ausgaben des Katalogs der Galerie ist klugerweise die ganz aus der Luft gegriffene Annahme der Kunstschriftsteller Crowe und Cavalcaselle, die drei Maler mit den Namen Raffaellino del Garbo, Raffaellino de Capponi und Raffaellino de Florentia wären ein und derselbe Meister, als absurd verworfen.[1]

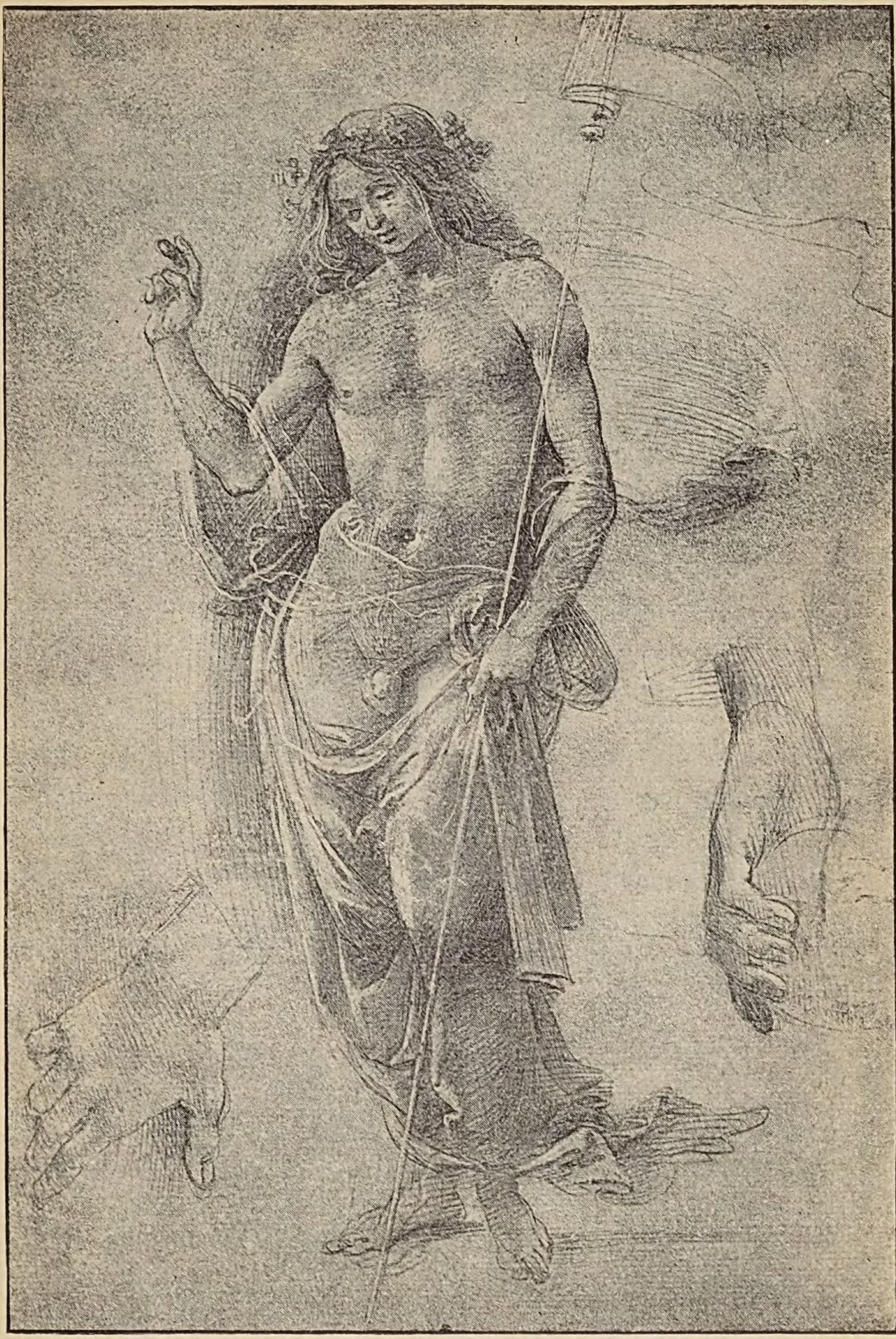
Von den Vorbildern des Fra Filippo, dem Masolino und dem Masaccio, hat das Berliner Museum das

[1] Zeichnungen von Raffaellino del Garbo: Oxford, Christ-Church-College (Grosv. Soc. Ausg. Nr. 44); getuschte Zeichnung: Die Madonna mit dem Christuskind aufrecht auf ihren Knien, die heilige M. Magdalena segnend; rechts von der Madonna die heilige Catharina; charakteristisch der zu stark accentuirte Mittelknöchel an den Fingern.

Britisches Museum (Braun 113) Studie zu einem Johannes der Täufer mit zwei Studien von Händen (hierneben abgebildet).

Uffizien: (Philpot 756) — mit Filippino verwechselt — getuschte Zeichnung zu einem heiligen Martinus mit dem Bettler; hier sieht man, wie Raffaellino auch die Zeichnungen des A. del Pollajuolo studirte; es ist dieselbe Technik.

Uffizien (Brogi): ein Heiliger, der den Teufel austreibt.



SKIZZE ZU EINER SEGNENDEN FIGUR, VON RAFFAELLINO DEL GARBO.

[Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach.]

S. 16.

ganz besondere Glück, zwei Predellenbilder des Masaccio dem Publikum vorstellen zu können, (Anbetung der Könige und Martyrium der Heiligen Petrus und Johannes der Täufer). Dieselben befanden sich dereinst in der Sammlung im Palazzo Gino Capponi zu Florenz. Schon von Vasari werden sie als Werk Masaccio's erwähnt.

Der Katalog möchte zwar auch noch das Bildchen unter Nr. 58C („Darstellung der Wochenstube einer vornehmen Florentinerin") uns als Originalarbeit Masaccio's präsentiren; aber ich denke, dass alle Kenner des Masaccio den Kopf bedenklich zu der gewagten Taufe schütteln werden. Derselben Zeit ungefähr mag das Bildchen angehören, allein für Masaccio ist es zu schwach; es ist wol von der Hand eines untergeordneten Nachahmers desselben, vielleicht ein Werk jenes Andrea di Giusto, der in den letzten Jahren der Wirksamkeit des Masaccio sein Gehülfe war (siehe Gaye, Carteggio u. s. w., I, 116).

Baron von Rumohr, der vornehmlich der florentinischen Schule und ihren Bestrebungen seine Aufmerksamkeit zuwandte, unterscheidet in derselben, wie mir scheint sehr scharfsinnig, im Laufe des 15. Jahrhunderts drei Hauptrichtungen.

Der vorwaltende Naturalismus der Florentiner, bemerkt er („Italienische Forschungen", II, 271), spaltete sich nunmehr in zwei entgegengesetzte Richtungen aus. Handlung, Bewegung, Ausdruck heftiger und starker Affecte war das Erbtheil der Schule des Fra Filippo; sinnliche Wahrscheinlichkeit und Richtigkeit in der Charakteristik des Einzelnen, das Ziel der Schule, welche, wie ich glaube, von Cosimo Rosselli ausgegangen ist, obwol sie dessen spätere Leistungen weit übertroffen hat. Eine dritte Verzweigung der florentinischen Schule ging unmittelbar aus den Bestrebungen der Bildner hervor (II, 287).

Zu der ersten gehörten also in zeitlicher Folge: Masolino da Panicale, Fra Filippo, Francesco Pesellino, S. Botticelli, Filippino Lippi und dessen Schule. Werke dieser Malergruppe, soweit sie im Berliner Museum vertreten ist, haben wir bereits besprochen.

Zur zweiten Gruppe gehören: Alesso Baldovinetti, Cosimo Rosselli, Pier di Cosimo, Albertinelli, Fra Bartolommeo, die Ghirlandajos.

Zur dritten endlich: Lorenzo Ghiberti, Antonio del Pollajuolo, A. del Verrocchio und dessen Schüler Lionardo da Vinci und Lorenzo di Credi.

In keiner Galerie diesseits der Alpen, und auch jenseits nur die Sammlungen von Florenz ausgenommen, hat die florentinische Malerschule im Ganzen eine so reiche, so vorzügliche Vertretung gefunden, wie in den Sälen des Berliner Museums.

Die zweite dieser von Rumohr bezeichneten Künstlergruppen ist jedoch weniger vollständig vertreten als die erste.

Von Alesso Baldovinetti ist kein Werk hier vorhanden; um diesen Meister kennen zu lernen, muss man ihn in Florenz aufsuchen (Annunziata, S. Miniato al Monte, Akademie, Uffizien). — Von Cosimo Rosselli sind zwei Bilder da unter den Nummern 59 und 59A; ersteres ein charakteristisches Werk dieses nach unserm Gefühl von Rumohr zu hoch, von Dr. Bode zu gering geschätzten Meisters. Das zweite, welches die heilige Anna mit Maria und dem Kinde nebst Heiligen darstellt, ist mit der Jahreszahl 1471 bezeichnet, folglich das früheste bekannte Werk des Meisters, den seine wie durch die Rhynoplastik aufgesetzten Nasen, die stets starken Brauen, die eigenthümlichen Fusssohlen, wie noch so mancher andere Zug von seinen Zeitgenossen so leicht unterscheiden lassen.

Auch die zwei Gemälde des Pier di Cosimo, Schüler und Gehülfen des C. Rosselli, sind bezeichnend für den



WEIBLICHER KOPF, ZEICHNUNG VON DOMENICO DEL GHIRLANDAJO,
IN DER SAMMLUNG IN CHATSWORTH. S. 19.

Meister. Das eine stellt Venus, Amor und Mars dar, das andere die Anbetung der Könige. In dem letztern, das ein Werk der Frühzeit zu sein scheint, sind die Einflüsse Filippino's bemerkbar.[1]

Wenden wir uns nun zu den Werken des bedeutendsten Schülers von Cosimo, nämlich zu denen des Domenico Ghirlandajo, weitaus des grössten und auch berühmtesten Künstlers in dieser Gruppe, der hier im Berliner Museum mit seiner ganzen Schule, seinen Mitarbeitern, dem Bruder Benedetto, dem Schwager Mainardi und den Schülern Granacci und Bugiardini wie in keiner andern Sammlung vertreten ist. Domenico gehört der obere Theil des Bildes Nr. 88: „Maria und Kind mit Heiligen". Ein ebenfalls echtes Werk des Meisters ist das kleine Bild „Judith mit ihrer Magd" (Nr. 21). Ich pflichte auch bei dieser Attribution völlig dem Urtheile der Verfasser des berliner Katalogs bei, während die Herren Crowe und Cavalcaselle das Bildchen blos der Schule Ghirlandajo's zugeschrieben wissen wollen (II, 492, engl. Ausg.).[2]

[1] Auf der Zeichnung (Philpot 771) in den Uffizien sieht man, dass Pier di Cosimo dieselbe Technik wie die Ghirlandajo's befolgte. Es ist darin das neugeborene Christuskind mit der anbetenden Maria und einem Engel dargestellt.

[2] Folgende echte Zeichnungen von Domenico Ghirlandajo mögen hier angeführt werden:

a) In Chatsworth (Mappe): schwarze Kreidezeichnung, weiblicher Kopf, $^3/_4$ Profil; auf der Rückseite stehende weibliche Figur (die junge Ginerva de Benci). Es sind Studien zu seinen Fresken in Santa Maria Novella.

b) Albertina (Braun 50): Getuschte Federskizze zu einer Freske in Santa Maria Novella; sehr charakteristisch.

c) Uffizien (Philpot 687): Getuschte Federskizze zu einer Vermählung der Maria. (Philp. 697) Federskizze zu dem Bilde der Verkündigung von Ridolfo del Ghirlandajo. (Philp. 682) Federzeichnung zu einer Figur in der Freske der Geburt Mariae

Als Atelierbilder des Domenico sind die „thronende Madonna mit dem Kinde und Heiligen“ (Nr. 84, nicht mehr ausgestellt) und die „Auferstehung Christi“ (Nr. 75), sowie der heilige Vincentius Ferrer (Nr. 74) und der heilige Antonius (Nr. 76) zu betrachten. Die zwei letztgenannten Flügelbilder verrathen die Hand des Francesco Granacci, was auch der Katalog mit hinreichenden Gründen bekräftigt.

Nr. 1055 („Beweinung Christi“) dagegen würde ich nicht einmal in die Schule des Ghirlandajo setzen. Uebrigens sind die Bilder der Badia di Settimo (jetzt in den Uffizien), mit denen dieses verglichen wird, wol nicht Jugendwerke, sondern Atelierwerke, wie jeder sich überzeugen kann, der diesen Meister eingehender studirt hat. Man besehe sich doch die Handform und den Gesichtstypus des neben dem Heiland betenden Hieronymus; dieselben erinnern doch eher an Filippino als an Ghirlandajo, sollte ich meinen.

Charakteristisch für Granacci sind die Nummern 97 und 229, eine „thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen“ und eine „Dreieinigkeit.“

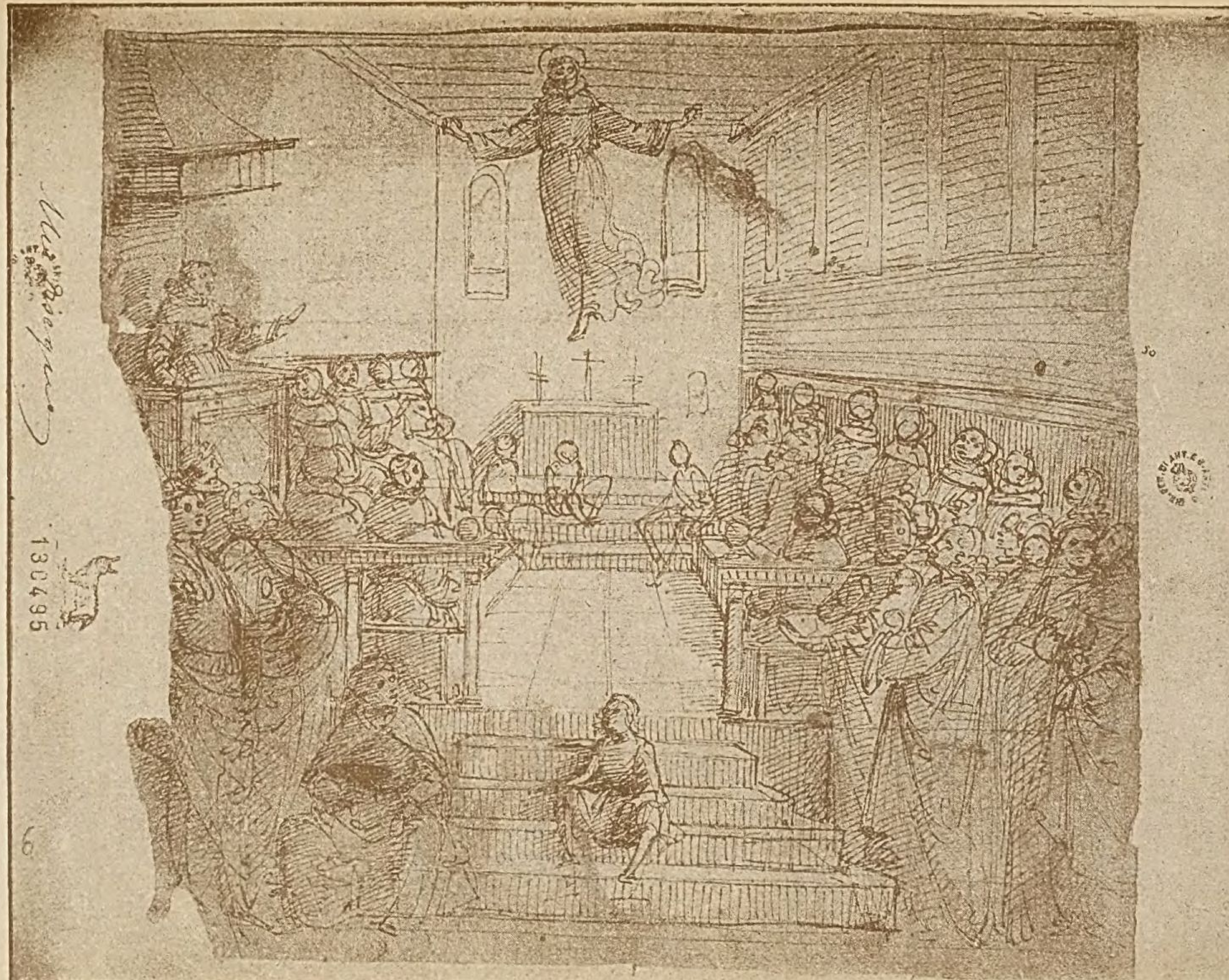
Einem andern, dem Meister Domenico selbst zuweilen sehr nahestehenden Schüler, dem Bastiano Mainardi, zugleich sein Schwager, wird mit vollem Recht, wie mir scheint, die „thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen“ (Nr. 68) zugeschrieben, in welches Urtheil auch die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 491) einzuwilligen scheinen.

in Santa Maria Novella. (Philp. 688) Federskizze „Die Heimsuchung“.

Die Blätter in den Uffizien (Philp. 683, 686, 685) — Ghirlandajo zugeschrieben — sind nach meiner Ansicht Copien nach Ghirlandajo; die Nrn. 563, 567, 568 (Philp.), dem Fra Filippo zugedacht, sind ebenfalls Copien nach Zeichnungen des D. Ghirlandajo; die eine der Figuren auf Blatt 567 sehen wir in Dresden unter dem Namen des Botticelli.



SKIZZE VON RIDOLFO DEL GHIRLANDAJO, IN DER BIBLIOTECA CORSINI IN ROM, ZU SEINEM BILDE VOM LEICHENBEGÄNGNISS DES H. ZANOBI IN DER UFFIZIEN-GALERIE. S. 21.



SKIZZE VON DOMENICO DEL GHIRLANDAJO ZU EINER WUNDERGESCHICHTE,
IN DER BIBLIOTHECA CORSINI IN ROM.

S. 21.

Von Ridolfo, dem Sohne des Domenico Ghirlandajo, besitzt die Berliner Galerie ebenfalls ein gutes Bild (Nr. 91). Dasselbe stellt die „Verehrung des Christkindes“ dar, etwa zwischen 1506—1510 gemalt. Ridolfo blieb bis zum Tode seines Vaters, also bis zum Jahre 1494, dessen Schüler, wovon auch die Federzeichnungen beider Meister Zeugniss ablegen.[1]

Zur Belehrung vergleiche man die beiden, welche hier abgebildet sind.

Nach dem Tode des Vaters mag allerdings Granacci, der Lieblingsschüler des Domenico, sowie sein Onkel Benedetto (siehe dessen Bild im Louvre Nr. 201) den Ridolfo weiter unterrichtet haben, wovon uns mehr als Worte zwei Täfelchen, jedes mit drei anbetenden Engeln, überzeugen dürften. Diese zwei Bilder befinden sich im Saale der sogenannten kleinen Bilder der Akademie von Florenz unter dem Namen des Granacci. Ausser Granacci muss später auch Pier di Cosimo Einfluss auf die künstlerische Bildung Ridolfo's gehabt haben. Die Landschaft auf den Bildern aus der Frühzeit des letztern sind durchaus denen des Pier di Cosimo nachgebildet.

Als aber im Jahre 1503 Lionardo da Vinci nach Florenz kam und sich daselbst niederliess, wirkte ge-

[1] In der Sammlung von Handzeichnungen der Bibliothek Corsini zu Rom befinden sich zwei solcher Federzeichnungen, die eine von Ridolfo, die andere von Domenico, nämlich eine Skizze zum Leichenbegängniss des heiligen Zanobi (Bild in den Uffizien) und eine zu der Wunderthat eines in der Luft erscheinenden Heiligen bei einer Kirchenversammlung (wol für eine der Fresken von Domenico berechnet). — Selbst das Jugendwerk Ridolfo's im Chor der Kirche S. Domenico zu Pistoja (die Heiligen Sebastianus, Hieronymus und ein Bischof) zeugt von einer Abhängigkeit von Domenico. Der heilige Hieronymus ist dem Freskobild des Vaters in der Kirche Ognissanti zu Florenz entnommen.

wiss kein anderer so sehr wie dieser auf die Ausbildung des zwanzigjährigen Ridolfo ein. In diese Lionardische Epoche unsers Künstlers setze ich mehrere Gemälde, in denen insgesammt der Einfluss Lionardo's mehr oder minder sichtbar ist. Die meisten befinden sich noch in Florenz und sind daher jedem leicht zugänglich.

Zuerst die „Verkündigung" (Nr. 1288) in der Uffiziengalerie. Dieses Bild kam vor einigen Jahren aus der Sakristei der Klosterkirche von Montoliveto (bei Florenz) unter dem Namen des Ghirlandajo in die Galerie und wurde sodann von den damaligen Direktoren, den Herren Gotti und Campana, wenn auch nur dubitativ dem grossen Lionardo da Vinci zugeschrieben. Ihr Urtheil fällten sie nur nach dem Totaleindruck, den das Bild auf sie gemacht. Die Landschaft mit den phantastischen Felsenzacken gab dabei höchst wahrscheinlich den Ausschlag. Hätten sie dagegen das Gemälde analysirt, so würde sich wol der erste Eindruck modifizirt haben. Sie hätten dann wahrnehmen müssen, dass die eigenthümliche runkelrübenrothe Farbe dieselbe ist, die wir im Gemälde des Ridolfo Ghirlandajo vom Jahre 1503 im Louvre (Nr. 203) — Krönung Mariä — wiederfinden. Sie hätten ferner gesehen, dass der steinerne Sarkophag ähnlich in den Werken des Ghirlandajo vorkommt [1], dass im Nimbus der Maria jene schlangenartigen züngelnden Streifen sich zeigen, die in der Werkstatt des D. Ghirlandajo gebräuchlich waren; sie hätten auf dem grossen Bilde des Ridolfo aus der ehemaligen Kirche S. Jacopo di Ripoli, in den zwei Bildern mit Engeln in der Akademie (Granacci genannt) dieselbe helle Fleischfarbe, wie in der Madonna hier, wahrnehmen müssen. [2] Die Form der

[1] Man vergleiche die Federzeichnung in den Uffizien (Phot. Philpot 678) von Domenico Ghirlandajo.

[2] Später, als Ridolfo noch entschiedener unter den Einfluss

Hände, besonders der langen Finger mit den hässlichen Nägeln an denselben, erinnern freilich gar sehr an die Hände des kleinen Porträts eines Goldschmiedes (Nr. 207 im Palast Pitti). Ist aber, so müssen wir fragen, dieses Bildniss wirklich das Werk Lionardo's, wie der Katalog des Herrn Chiavacci uns glauben machen möchte, oder ist es nicht wieder ein Jugendwerk unsers Ridolfo del Ghirlandajo?[1] Trotz der Uebermalung und des Schmutzes erkennt man noch in dem landschaftlichen Grunde und dem gelben Felsen den Nachahmer des Pier di Cosimo.

Auch ist die Modellirung des Kopfes sowie die Bildung der Hand ganz dieselbe, wie wir sie in dem Jugendwerke aus dem Hause Antinori, gegenwärtig in der Londoner National Gallery, wiederfinden. In diesem letztern Bilde, das Ridolfo Ghirlandajo etwa im Jahre 1506 für das Haus Antinori gemalt hat und auf dem der „Gang nach Golgatha" dargestellt ist, können wir besser als anderswo den jungen Ridolfo in dieser seiner Frühepoche kennen lernen.

Wir haben hier etwa 17 grössere nebst vielen kleinern Figuren vor uns. Auf den Haaren des jungen Mannes z. B. mit den weiss und roth gestreiften Hosen und der Lanze in der Hand sind die Lichter gerade so aufgesetzt wie bei dem Engel in der Verkündigung der Uffiziengalerie. Die Form der Hände und Finger ist dieselbe, die wir in der obengenannten „Verkündigung", in dem „Porträt" des Goldarbeiters im Pittipalast, bei den „Engeln" in der Akademie finden, ferner im „Madonnenbilde" mit der Vermählung der heiligen

Lionardo's geräth, werden seine Schatten schwarz und seine Augenhöhlen ganz dunkel.

[1] In der 4. Ausgabe des „Cicerone" von Burckhardt noch als Lionardo erwähnt; in der 5. Ausgabe vom Jahre 1884 jedoch als Ridolfo angenommen (II, 682).

Katharina, ehemals in der Kirche S. Jacopo di Ripoli, jetzt im Kloster la Quiete bei Castello unweit Florenz[1], und ebenfalls im schönen, einst dem Francia zugemutheten männlichen Porträt im Salon Carré des Louvre (Nr. 523), das wir ohne Bedenken als ein Werk des Ridolfo del Ghirlandajo zu erklären wagen.

Der Kopf des Longinus mit dem phantastisch geformten Helm erinnert sehr an Lionardo da Vinci, ebenso dessen Pferd. Die Querfalten auf dem Aermel der Veronika sind dieselben, die wir auf dem Aermel der Madonna in der Verkündigung der Uffiziengalerie bemerken u. s. f.

Eine Verkündigung hat in seinen Jugendjahren aller Wahrscheinlichkeit nach auch Lionardo gemalt, und dies Bildchen befindet sich im Louvre unter dem Namen des Lorenzo di Credi. Schon im Jahre 1875 fiel mir das Bildchen als Jugendwerk Lionardo's ins Auge und ich versäumte nicht, diese Entdeckung dem Herrn Vicomte de Tauzia, dem Conservator der Galerie mitzutheilen. Im Frühjahr 1882 bestärkte ich mich in dieser Ansicht, und ein paar Monate später hatte ich die nicht geringe Freude, mein Urtheil von den Herren Bode und Bayersdorfer bestätigt zu finden. In der Verkündigung im Louvre haben wir die ziegelrothe Farbe, die wir in der Vierge aux rochers wiederfinden, die dem Lionardo eigene Handbewegung u. s. w.[2]

[1] Ausser der heiligen Katharina sehen wir auf diesem Bilde fünf andere Heilige dargestellt, die Landschaft noch sehr an die des Pier di Cosimo erinnernd. Der Kopf der heiligen Katharina ist zwar nicht so lieblich wie jener der Madonna in der Verkündigung, gemahnt aber dennoch an denselben. Im nämlichen Kloster noch vier einzelne Figuren von der Hand des Ridolfo Ghirlandajo.

[2] Man vergleiche die heiter in die Welt hinschauende Madonna des Ridolfo mit der bescheiden und fromm den Kopf senkenden Madonna auf der Verkündigung des jungen Lionardo

Der angedeuteten Lionardischen Epoche Ridolfo's gehört auch das sogenannte Porträt des alten Gerolamo Benivieni an, in der Sammlung des Marchese Torrigiani zu Florenz (Saal II, Nr. 9), daselbst Lionardo zugemuthet, sowie das Bildniss des Notars Ardinghelli ebendaselbst (Sala di Raffaello, Nr. 4), worin mir Dr. Bode gleichfalls recht gibt (Cic. II, 682). In allen diesen Jugendwerken sticht die meist mangelhafte Zeichnung von der Schönheit der Köpfe in den Figuren befremdend ab.

In den Werken Ridolfo's aus den Jahren 1507 bis 1510 bemerken wir dagegen den Einfluss theils des Fra Bartolommeo, theils seines Freundes und Altersgenossen Raffaello Sanzio, der mit Ridolfo, wie es scheint, in jener Epoche nicht nur am berühmten Carton des Lionardo da Vinci studirte, sondern auch zu Fra Bartolommeo in nähere Beziehung trat. Aus diesen gemeinsamen Kunststudien von Ridolfo und von Raffael erwuchs, wie uns Vasari berichtet, zwischen den beiden gleichgesinnten Jünglingen eine warme Freundschaft. Dass ein solches inniges Zusammenleben mit dem weit begabteren Raffael nicht ohne Einfluss auf Ridolfo bleiben konnte, ist sehr natürlich, und mehrere Gemälde aus dieser frühen Epoche unsers Meisters scheinen auch den Beweis einer solchen Einwirkung zu geben; so unter andern neben dem guten Bilde Nr. 91 (Verehrung des Christuskindes) in der Berliner Galerie auch das Madonnenbild mit der heiligen Elisabeth und dem kleinen Johannes in der Tribüne der Uffiziengalerie, dort irrthümlich dem Orazio Alfani zugeschrieben.[1]

im Louvre, man vergleiche auf beiden Bildern die Form der Hände, die Farbenharmonie, die Falten u. s. w., und urtheile, ob beide Bilder demselben Meister, wie Herr Bode meint, angehören können.

[1] Meiner Ansicht nach höchst wahrscheinlich von Ridolfo Ghirlandajo. Man vergleiche das Bild mit den einige Jahre

Vasari erzählt uns im Leben des Domenico Puligo (VIII, 131, 132), Ridolfo del Ghirlandajo habe in seinem Atelier stets viele junge Maler beschäftigt, und ferner, dass er von diesen Leuten gar manches Bild ausführen liess, welches dann unter hochklingenden Namen nach England, Deutschland und Spanien gesandt wurde. Von diesen Gehülfen des Ridolfo nennt Vasari unter andern: Baccio Gotti, Toto del Nunziata, Antonio del Cerajuolo, Domenico Puligo.

Sehen wir uns nun das grosse Gemälde der Berliner Galerie „Himmelfahrt der Maria" (Nr. 249) an, welches den beiden Malern Mariotto Albertinelli und Fra Bartolommeo zugleich zugeschrieben wird. Unversehrt von der Restauration ist es zwar nicht, aber trotzdem scheint es uns doch klar, dass es ein Spätwerk des Fra Bartolommeo allein ist; sehe ich ja keine Spuren einer andern Hand darin. Während aber der Katalog vom

später ausgeführten Gemälden des Ridolfo (Wiederbelebung eines Kindes und Leichenbegängniss des heiligen Zanobi) in derselben Galerie. Man vergleiche ferner die Behandlung der Kräuter im Vordergrunde in der Verkündigung (Nr. 1288) ebendaselbst. Die Herren Crowe und Cavalcaselle (III, 370) bezeichnen dieses Bild als „a fine Perugian work in D. Alfani's style". Die florentinischen Commentatoren des Vasari (Ausg. Le Monnier, VI, 82) erklären es für „opera certa" von Orazio Alfani. Einige Seiten nachher, S. 84, behaupten sie aber, das einzige sichere Werk des Orazio Alfani sei „der Gekreuzigte mit dem heiligen Hieronymus und Apollonia" in der Kirche von S. Francesco zu Perugia, vom Jahre 1553. Auch Passavant (I, 480) sieht dieses Bild in der Tribuna als Werk des Orazio Alfani an und bemerkt dabei, es sei ganz und gar in der Manier Raffael's componirt und die Landschaft mit den steil abfallenden Felsen erinnere an die Art des Pinturicchio. Vom Jahre 1510 besitzt die Galerie von Budapest eine „Anbetung der Hirten" (sehr übermalt), im ganzen acht Figuren und drei Engel in den Lüften; bezeichnet: *Ridolfus Grillandajus Florentinus faciebat, Instante Joanne Italiano Peri, MDX.*

Jahre 1883 die Hand des Albertinelli im untern Theile der Composition, wo sechs Heilige um das offene Grab versammelt sind, zu erkennen glaubt, wird diese in der letzten, der Bode'schen Ausgabe, im obern Theile nachgewiesen.

Aus welchem Grunde sollte denn Mariotto überhaupt darin mitgewirkt haben? Wol weil die Inschrift *orate pro pictore* darauf steht. Diese Inschrift findet sich auf mehrern Gemälden aus der Spätzeit des Fra Bartolommeo; allein auf jenen, die gemeinschaftlich von Fra Bartolommeo und Albertinelli geschaffen wurden, steht der doppelte Ring mit dem Kreuze verbunden (siehe Bd. I). Wie ich glaube, hat Albertinelli mit diesem Bilde nichts zu schaffen gehabt; ich würde meinen, einem so rechtschaffenen und frommen Mann und Mönch obendrein, wie doch Fra Bartolommeo war, ein grosses Unrecht zuzufügen, wollte ich annehmen, dass er die Andächtigen auf seinen Bildern gemeinschaftlicher Abstammung aufgefordert hätte, blos für ihn allein und nicht auch für seinen Genossen zu beten. Lautete also die Aufschrift *orate pro pictoribus*, so würde ich den Herren Crowe und Cavalcaselle sowie den Verfassern des Katalogs recht geben; da aber Fra Bartolommeo für das Heil seiner Seele allein bedacht war, so, hoffe ich, werden alle einsichtigen und menschenfreundlichen Kunstkenner mir recht geben.

Uebrigens darf man dieses Bild nicht blos in Hinsicht auf die Formen, sondern auch auf die Malweise oder Mache, wie man sie heutzutage mit einem flotten Ausdruck zu bezeichnen pflegt, nur mit denen des Albertinelli vergleichen, um sich zu überzeugen, dass Mariotto's Pinsel auf keinem Theile dieses Gemäldes wahrzunehmen ist.[1]

[1] Zeichnungen des Fra Bartolommeo:

Uffizien: Zwei getuschte Zeichnungen, die eine die heilige

Besitzt nun das Berliner Museum kein des grossen Meisters Fra Bartolommeo würdiges Werk, noch eines von Albertinelli, so hatte es vor Zeiten wenigstens die Freude, eins der glanzvollsten Werke des anmuthreichen Andrea del Sarto zu besitzen. Man hat zwar (und das mit grosser Einsicht und Kunst) in neuester Zeit das herrliche Bild Nr. 246 wieder so gut es ging herzustellen getrachtet, allein wer hätte dem heiligen Bartholomäus nach überstandenem Martyrium wieder seine Haut zurückerstatten können?[1]

Das übermalte weibliche Porträt (Nr. 240, nach dem Katalog eine alla prima gemalte Studie zum Bildniss der Lucrezia, der Gattin des Malers), das ebenfalls dem Andrea del Sarto zugemuthet wird, erscheint mir eher als Arbeit des Domenico Puligo, des besten Nachahmers des Andrea del Sarto; dagegen besitzt Berlin von einem andern und selbständigern Nachahmer des Andrea del Sarto, dem Franciabigio, nicht nur ein, sondern zwei gar herrliche männliche Bildnisse, Nr. 245 vom Jahre 1526 und Nr. 245 A, das ich vor

Familie darstellend, mit drei Engeln; die andere Madonna und Kind, dem ein Engel ein anderes Kind darbringt; auf der andern Seite Heilige; im Hintergrunde zwei musicirende Engel. Solche Grazie haben nur Lionardo da Vinci und Andrea del Sarto erreicht.

Uffizien: (Philpot 805) Federskizze zu einer grossen Composition mit der thronenden Madonna und Heiligen zu beiden Seiten und zwei musicirenden Engeln auf den Stufen des Thrones.

Zeichnungen seiner Nachahmer Sogliani und Foschi aus Faenza werden bisweilen ihm zugeschrieben.

Zeichnungen von Mariotto Albertinelli:

Uffizien: (Philpot 2897) Federzeichnung eines Heiligen mit einem Buche in der Linken. (Philpot 1196) Federzeichnung: Die Heilige Dreieinigkeit mit fünf Heiligen. Die Technik erinnert an die des Pier di Cosimo.

[1] Herrliche Zeichnungen von Andrea del Sarto besitzen ebenso wol die Sammlungen der Uffizien als die des Louvre.

zehn Jahren in einer unglücklichen Stunde für ein Werk des Matteo Balducci ansah, nun aber wirklich als von der Hand des Franciabigio anerkenne.[1] Und bei dieser Gelegenheit haben die Herren J. Meyer und Bode alles Recht, mir spöttisch zuzulächeln: *hodie mihi, cras tibi.*

Schliessen wir daher diese Besprechung florentinischer Meister mit dem Anrufe des Fra Bartolommeo: *orate pro nobis omnibus.*

Fast hätte ich jedoch aus Schamgefühl über den begangenen Fehler vergessen, das Bild von Bachiacca, eines Schülers des Franciabigio, zu erwähnen. Es stellt die Taufe Christi dar und führt die Nr. 267. Die alte Frau darin, links vom Beschauer, ist dieselbe, die als heilige Anna im Bildchen des Don Giacomo Bertoldi von Mestre fungirt, welches wir bereits in unserm zweiten Bande, S. 132, erwähnt unter den Werken der frühesten Epoche. Als derselben angehörig wäre hier noch eine andere Darstellung der Taufe Christi mit unmittelbar dem Perugino entnommenen Motiven einzureihen. Es ist dies ein Tafelbild im Besitze des Herrn Enrico Costa von Florenz.

Von Jacopo Carucci, nach seinem Geburtsorte il Pontormo genannt, ist ein männliches Bildniss, angeblich den Maler Andrea del Sarto darstellend, als seiner ersten

[1] Franciabigio war ein trefflicher Zeichner, wovon der schöne männliche Kopf in der Sammlung der Handzeichnungen im Louvre (Nr. 93 des Braun'schen Katalogs) uns ein glänzendes Zeugniss liefert; eine kleinere, ebenfalls für den Meister charakteristische Kreidezeichnung befindet sich unter den Zeichnungen Raffael's in der Sammlung Wicar in Lille (im Braun'schen Katalog Nr. 91).

Schon die Ohrform bei Franciabigio lässt seine Zeichnung leicht einerseits von denen seines Vorbildes Andrea del Sarto, andererseits von denen seines Schülers, Franc. Ubertini, Bachiacca genannt, unterscheiden.

Zeit angehörend zu betrachten (Nr. 239).[1] Zu dessen Schülern wird, wie bekannt, ein anderer ausgezeichneter florentinischer Porträtmaler gezählt, Agnolo di Cosimo, il Bronzino genannt. Auch von diesem eleganten Meister, dem Parmigianino der florentinischen Schule, findet sich ein sehr gutes Werk in der Berliner Galerie vor; es ist das Bildniss des Ugolino Martelli. Seiner literarischen Bildung halber wurde Bronzino in der Akademie der Crusca aufgenommen.

Wenden wir uns jetzt zu einer kurzen Uebersicht der Bilder dieser Sammlung, welche der dritten von Baron von Rumohr hervorgehobenen Verzweigung der florentinischen Schule im 15. Jahrhundert beizuzählen ist, nämlich jener Richtung, die unmittelbar aus den Bestrebungen der Bildner hervorging und als deren Hauptvertreter Antonio del Pollajuolo, Andrea del Verrocchio, Lionardo da Vinci und Lorenzo di Credi zu betrachten sind.

Jacopo, der Vater des Antonio und Piero Pollajuolo, war Goldschmied, und sein älterer Sohn Antonio wurde, wie dies in jener Zeit üblich war, in der Profession des Vaters erzogen. Sodann soll Antonio, Vasari zufolge, in der Werkstätte des damals berühmten Bartoluccio Ghiberti (des Stiefvaters des grossen Ghiberti) sich weiter ausgebildet haben. Erst in späterer Zeit versuchte sich Antonio auch in der Malerei, wovon die kleinen „Herkuleskämpfe“ in den Uffizien Zeugniss ablegen.[2]

Das Gefühl für die Harmonie der Farbe sowie für die Anmuth war jedoch nicht gerade die starke Seite

[1] Ausserordentlich reich an Zeichnungen des Pontormo ist die Sammlung in den Uffizien.

[2] Eine interessante Federskizze des Antonio zu einem dieser Kämpfe besitzt das Britische Museum unter dem falschen Namen des Domenico Ghirlandajo.

des Meisters. Gleich seinem grossen Zeitgenossen Mantegna strebte Antonio vor allem den Charakter in Menschen und Dingen zu erfassen und darzustellen. Auch galt er bei seinen Landsleuten als der vorzüglichste Zeichner seiner Zeit (siehe Vasari V, 92, 98, 102), und als solcher erweist er sich nicht nur in seinen Handzeichnungen, sondern auch in seinen seltenen Kupferstichen.[1]

Sein um etwa acht Jahre jüngerer Bruder Piero wendete sich dagegen der Malerei zu, und zwar seinen Werken nach zu schliessen nicht sowol, wie Vasari annimmt, unter der Leitung des rohen Andrea del Castagno, sondern, wie mir wahrscheinlicher dünkt, im Atelier des Alesso Baldovinetti.[2]

Dem sei nun wie ihm wolle, soviel scheint mir gewiss, dass zu den meisten Jugendarbeiten des Piero sein Bruder Antonio die Cartons geliefert haben muss. Es ergibt sich dies aus den dem Antonio ganz eigenthümlichen Formen auf vielen Bildern des Piero.

[1] Dass seine Zeichnungen in viele Hände kamen und dass sie von verschiedenen jungen Künstlern copirt wurden, beweist z. B. die Zeichnung im Louvre von zwei nackten, mit Keulen bewaffneten Jünglingen (Braun 516) und die von Alinari photographirten verschiedenen Blätter aus der Uffiziensammlung. Selbst Luca Signorelli muss, seiner eigenen Formengebung nach zu urtheilen, sehr viel dem Antonio Pollajuolo zu verdanken haben.

[2] Die Freskomalereien sowol wie der auf Holz gemalte „Englische Gruss“ in der Kapelle del Cardinale di Portogallo in S. Miniato al Monte bei Florenz wurden von Vasari aus Versehen dem Piero del Pollajuolo zugerechnet, während dieselben doch alle dem Baldovinetti eigenthümlichen Züge an der Stirn tragen. Schon Albertini in seinem „Memoriale“, S. 17, schrieb sie richtig diesem letztern Maler zu. Die Kunsthistoriker jedoch, Rumohr nicht ausgenommen, folgten auch hierin blindlings dem Aretiner, hingegen stimmt mir Herr Dr. Bode bei in der 5. Auflage des „Cicerone“ von 1884 (II, 576).

Ich erlaube mir einige davon anzuführen, damit sich meine Freunde besser hiervon überzeugen mögen.

Auf dem trefflichen Bilde mit den Heiligen Eustachius, Jacobus und Vincentius der Uffiziengalerie, welches dereinst den Altar der Kapelle des Cardinale di Portogallo zierte, erinnert sowol das Gesichtsoval des heiligen Vincentius wie die Form der Hand des Eustachius durchaus an Antonio; auch sagt Vasari ausdrücklich bei Citirung dieses Bildes: „ed unitosi Antonio in tutto con Piero *lavorarono in compagnia* di molte pitture, fra le quali fecero al Cardinale di Portogallo una tavola a olio in S. Miniato al Monte e si dipinsero dentro S. Jacopo, S. Eustachio e S. Vincenzio" etc. Dr. Bode dagegen (Cic. II, 577) gibt das Bild dem Piero, sowie ebenfalls die zwei Porträts in den Uffizien, von denen doch nur eins einem Pollajuolo, und zwar dem Antonio und nicht dem Piero angehören dürfte, während das andere offenbar lombardischen Ursprungs ist (siehe Bd. I, S. 241).

In die Reihe der in Gemeinschaft von den beiden Brüdern ausgeführten Werken glaube ich auch die „Verkündigung" (Nr. 73) in der Berliner Galerie setzen zu können, welche daselbst einfach und allein unter dem Namen von Piero steht. Es ist ein sehr beachtenswerthes, wohlerhaltenes Gemälde. Antonio zeichnete und componirte es (man betrachte nur den ihm eigenthümlichen Frauengesichtstypus, so verschieden von dem Frauentypus des Pietro auf dem Bilde in S. Gimignano, ferner die Hand mit den krallenartigen Fingern, so charakteristisch für Antonio).[1]

Ist es mir also unmöglich, bei der Bestimmung

[1] Bekanntlich wurde ein zweites unter dem Namen des Piero Pollajuolo verzeichnetes Gemälde, „der jugendliche David", 1890 erworben (im neuen Kataloge von Dr. Bode mit der Nr. 73 A versehen).



DAS SOGENANNTE VERROCCHIOBILD IN DER KÖNIGL. GALERIE ZU BERLIN.

[Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.] S. 33.

dieses Bildes vollkommen die Ansichten Dr. Bode's zu den meinigen zu machen, so ist es mir auch beim besten Willen nicht möglich, seinen Begriffen von dem berühmten Meister Andrea del Verrocchio beizustimmen. Die zwei Madonnenbilder im Berliner Museum, von denen er das eine (Nr. 104A), wo das Kind der Mutter die Arme entgegenstreckt, als eigenhändige Arbeit des Meisters, das andere, mit dem auf der Brüstung stehenden segnenden Knaben (Nr. 108), als ihm wenigstens verwandt angibt, diese beiden Bilder sehe ich auch nach dem Verlaufe von mehr als einem Decennium leider noch immer als Werke zweier unbekannten florentinischen Maler an, die mehr auf Antonio del Pollajuolo als auf Verrocchio geschaut haben mögen. Das letztere kommt mir sogar dem Auge erträglicher vor als die hässliche Madonna unter Nr. 104A, auf die unglaublicherweise Herr Director Bode ein so überaus grosses Gewicht legt. Das ist aber so schön auf dieser bunten Welt, dass nicht alle denselben Geschmack haben. Wie langweilig würde das Leben sein, wenn dies der Fall wäre.

Autor des Bildes ist nach meiner Ansicht wol ein schlechter Nachahmer des Antonio Pollajuolo. Man betrachte doch das einfältige Gesicht der Madonna! Der klotzige Typus ist doch wahrlich nicht mit dem, den wir z. B. in der Terracotta-Madonna von Verrocchio in Santa Maria Nuova sehen, zu vergleichen. Die Hand mit den hässlichen Nägeln gleicht doch nicht den Händen auf dessen Bildwerken; selbst das Horn an der Haube ist nicht sehr geschmackvoll. Es ist mir unbegreiflich, wie Kunsthistoriker von der Bedeutung der Herren Julius Meyer und Wilhelm Bode noch immer auf diesem ihrem Maler Verrocchio, dem Wunderthäter, beharren können. Ich weiss jedoch aus eigener Erfahrung, was ein Steckenpferd bedeutet; man hat es stets zwischen den Beinen und lässt sich von demselben

über Stock und Stein führen. Erging es nicht auch „Uncle Toby“ so? Doch wem es eben Freude macht, dem gönne ich von Herzen sein Steckenpferd; nur darf man nicht verlangen, dass die andern Leute dieselbe Freude haben sollen, wenn wir auf unserm Steckenpferd stolz herumgalopiren.

Herr Dr. Bode hebt auch an dieser Madonna die für Verrocchio charakteristische Fingerstellung hervor. Nun bitte ich aber meinen verehrlichen Opponenten auch die Fingerstellung an mehrern der „Tugenden“ am berühmten Bronzemonument des Papstes Sixtus IV. in der Peterskirche in Rom beobachten zu wollen, und er wird nicht leugnen können, dass die Fingerstellung an den Händen einiger jener Tugenden der Fingerstellung der einen Hand dieser Madonna viel mehr ähnlich ist als die Fingerstellung an den Statuen des Verrocchio.

Mir z. B. erscheinen sowol die Hände und Arme als die Beine des Kindes auf Nr. 104 A viel zu schlecht in der Modellirung, als dass sie von einem so trefflichen Bildhauer, wie doch Verrocchio einer war, herrühren könnten! Auch finde ich die Landschaft auf diesem Bilde sehr verschieden von der Landschaft auf der Taufe Christi in der florentinischen Akademie. Kurz, ich kann beim besten Willen die Anschauungen von Director Bode auch diesmal nicht theilen.

Man vergleiche die drei Gemälde, welche er einem und demselben Meister, nämlich keinem andern als dem Verrocchio, zuzumuthen sich getraut, das heisst das eben angeführte Madonnenbild, dasjenige der drei Erzengel mit dem kleinen Tobias in der Akademie zu Florenz und das des Engels mit Tobias in der National Gallery zu London [1]; man vergleiche sie in den Formen,

[1] Siehe W. Bode, „Bildwerke des Andrea del Verrocchio“, im 2. Heft des „Jahrbuchs der k. Preussischen Kunstsammlungen“ von 1882.



TERRACOTTA VON A. VERROCCHIO,
IM MUSEUM VON S. MARIA NUOVA IN FLORENZ. S. 35.

in der Farbe, in der Landschaft, und man wird mir doch zugeben müssen, dass in diesen drei Bildern alles das sehr verschieden ist.

Dieselben können also nicht von einer und derselben Hand herstammen. Vergleicht man dann weiter das berliner Gemälde mit demjenigen der Taufe Christi, mit der Terracotta in S. Maria Nuova, mit der Zeichnung zum Engelkopf in den Uffizien, so ist auch hier der Abstand ein grosser.

Von einem begabten Künstler, der von den Pollajuoli und dem Verrocchio Einflüsse erhalten haben dürfte, scheint mir die andere Madonna in Berlin und die ähnliche im Städel'schen Institut herzurühren. Im andern Gemälde in der National Gallery dagegen, nämlich in demjenigen der das Kind zwischen zwei Engeln anbetenden Mutter, sehe ich verschiedenartige Einflüsse, einerseits von Lorenzo di Credi, andererseits von Domenico Ghirlandajo. Auch kam das Bild von Volterra unter dem Namen des Domenico Ghirlandajo nach London, wo es jetzt vorsichtigerweise als Werk eines unbekannten Malers aus der toscanischen Schule des 15. Jahrhunderts aufgestellt ist.

Um den berühmten florentinischen Bildhauer auch in den wenigen Gemälden, die er überhaupt geschaffen haben mag und von denen doch wol nur wenige auf uns gekommen sein dürften, kennen zu lernen, gibt es kein anderes Mittel, als uns an das einzige authentische Gemälde zu halten, welches seit Vasari von jedermann als das Werk des Verrocchio betrachtet wurde. Es ist das bekannte Bild der Taufe Christi mit den zwei Engeln in kniender Stellung, welches sich in der Sammlung der Florentinischen Akademie der schönen Künste befindet.

Ursprünglich a tempera gemalt, scheint es, als es in die Akademie kam, so verdorben gewesen zu sein, dass es einem sogenannten Restaurator oder Bilderver-

derber übergeben wurde, um es wiederherzustellen. Um sich seine Arbeit zu erleichtern, überzog nun der brave Mann, wie dies im vorigen Jahrhundert nicht selten zu geschehen pflegte, das ganze Bild mit einer gelblichen, öligen Brühe, die gleich einer Maske die Oberfläche verbarg. Später scheint man sich daran gemacht zu haben, diesen abscheulichen Firnis dem Bilde wieder abzunehmen, und auf der rechten Seite des Bildes sieht man in der That auch den Versuch. Dieser zweite Bilderputzer jedoch erschrak sogleich über die grausige Ruine, die sich seinen Augen auf dem Originalbilde a tempera darbot und liess klugerweise den übrigen Theil des Gemäldes unberührt stehen, und in dieser Gestalt erblickt man es noch heutigentags. Während die rechte Seite von der Maske befreit in der originalen Temperafarbe, obwol stark verputzt und geschunden, vor unsern Augen steht, ruht auf dem übrigen Theile des Bildes noch immerfort die abscheuliche gelbe, ölige Uebermalung des frühern Bilderputzers. Einige neuere Kunstkritiker nahmen nun diese Uebermalung für die Arbeit Lionardo's und schrieben somit die Vollendung in Oelfarbe dem Lionardo, dem jungen Schüler des Verrocchio zu, zu welcher curiosen Ansicht sie wahrscheinlich durch die schon längst verbreitete Sage verleitet wurden, dass der eine der beiden Engel nicht von Verrocchio selbst, sondern von dem jungen Lionardo gemalt worden sei.

Zu bemerken ist noch, dass der Christuskopf auf diesem Bilde entschieden dem Goliathskopf unter der Davidstatue des Verrocchio gleicht und so für die Authenticität der Taufe Christi als Werk desselben Meisters zu bürgen scheint.

Entweder — oder, also: ist die Taufe Christi von Verrocchio, so sind die andern oben erwähnten Bilder nicht von ihm; sind diese Bilder, die übrigens nach meiner Ansicht keineswegs einem und demselben Maler



DAS SOGENANNTE LEONARDOPORTRÄT,
IN DER LIECHTENSTEIN-GALERIE IN WIEN.

[Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach.] S. 37.

angehören, von Verrocchio, so ist die Taufe Christi nicht von ihm.

Nach dem Begriff, den ich mir von Verrocchio gemacht, scheint mir zu seinen Werken wol das unter dem Namen von Lionardo ausgestellte weibliche Porträt (Nr. 38) in der Galerie Liechtenstein in Wien gesetzt werden zu müssen, welches somit dem weitern Studium der Kunstbeflissenen anempfohlen werden mag und zur Erinnerung nebenbei abgebildet ist.

[Lermolieff ist während der letzten Monate seines Lebens schliesslich zur bestimmten Einsicht gekommen, dass das berühmte Altarblatt in der Kapelle de Medici des Domes von Pistoja, allgemein als ein eigenhändiges Werk von Lorenzo di Credi anerkannt, so viele Eigenthümlichkeiten des Verrocchio aufzuweisen habe, dass man dessen Entstehung auf keinen andern Meister als auf ihn zurückführen müsse. Zu dieser Ueberzeugung, die er dem Herausgeber dieses Bandes äusserte, war Lermolieff wie gewöhnlich auf praktische Weise durch den eingehenden Vergleich der Formen geführt worden. Er betonte dabei vornehmlich die Angabe des Nackten in der Figur des Johannes, wo die Muskeln speciell bei der gesuchten Modellirung der Beine und der Arme, vollends derjenigen in der Christusfigur im Gemälde der Taufe entsprechen. Ausserdem die hagere Bildung, sowie deren steife Stellung und die starke Accentuirung der Sehnen, wie sie namentlich in der Figur des Bischofs, den heiligen Zeno vorstellend, vorkommen und ähnlich im florentiner Bilde wahrnehmbar sind; endlich das eigenthümliche Motiv der Gewandfalten, wodurch dieselben sich über die Füsse in langgestreckte, horizontale Linien auf dem Boden ausdehnen, ein Motiv, das auch Lionardo von seinem Lehrer aufnahm. Das Befremdende in Bezug auf Lorenzo di Credi, das in diesem Werke auffällt, sollte folglich aus dem Um-

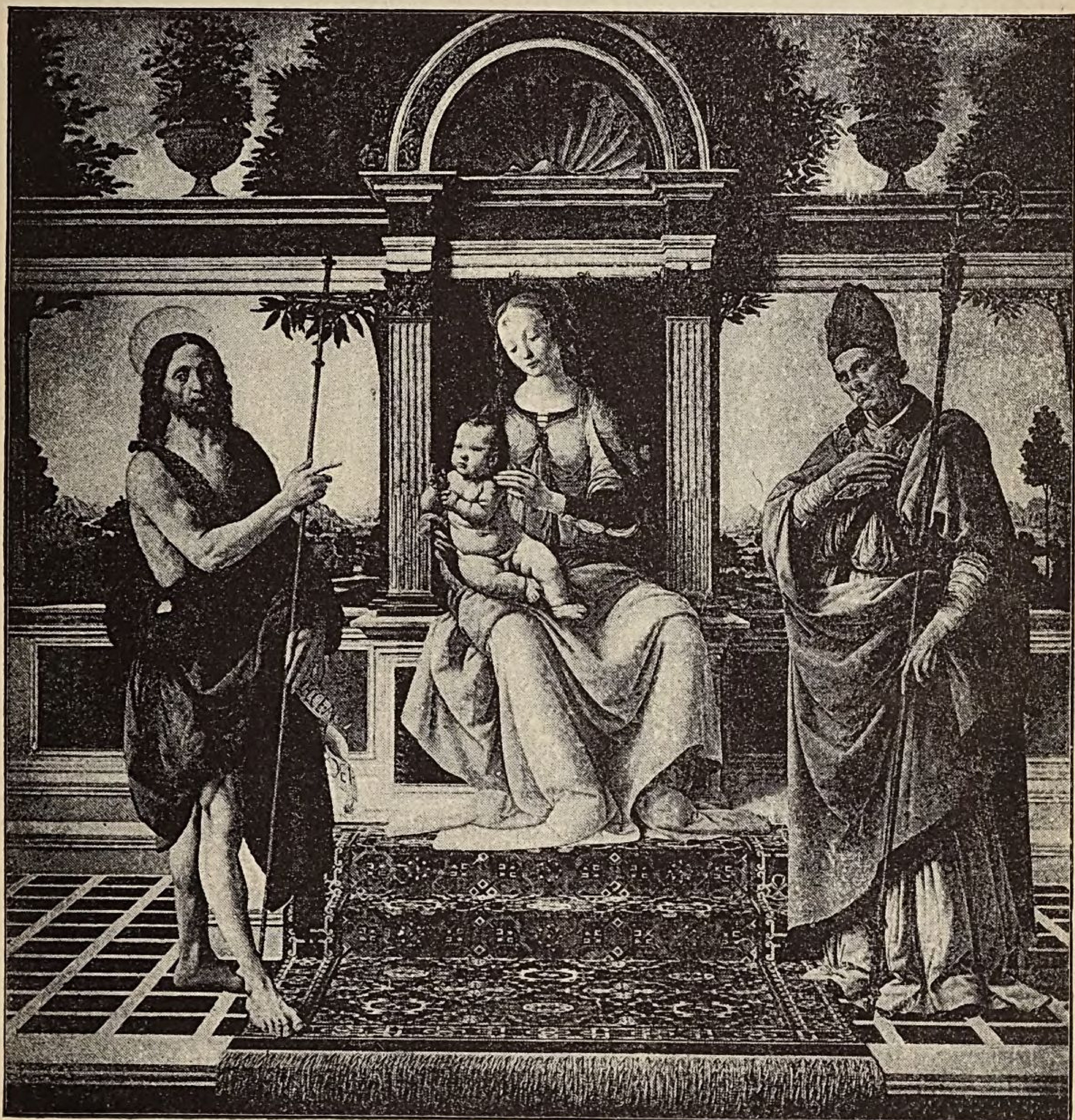
stande sich erklären lassen, dass es sicherlich nach directen Angaben von dessen Lehrer Verrocchio entstanden und nachträglich vom Schüler, wol noch in der Werkstatt des Meisters, vollendet wurde.

Was die Thätigkeit dieses letztern als Zeichner angeht, so hat sich Lermolieff bereits früher[1] mit klaren und bündigen Worten sowie mit mehrern wichtigen Abbildungen geäussert und mit ungewöhnlicher Einsicht die glaubwürdigen Producte des Meisters von denen zu unterscheiden getrachtet, welche höchstens von einem Nachfolger von ihm abstammen.

Hier mag aber noch auf die von ihm weiterhin ausgesprochene Vermuthung aufmerksam gemacht werden, dass der Autor der dem Verrocchio zugeschriebenen ziemlich zahlreichen Reihenfolge von Blättern mit Federskizzen, die seit Jahren in den Sammlungen von Berlin, Dijon, Louvre, des Herzogs d'Aumale und des Britischen Museums zerstreut sind, möglicherweise von der Hand des Francesco di Simone Fiorentino herrühren könnten. Dass diese ganze Folge in der That nur annähernd an den Meister gemahnt, dürfte heutzutage kaum von Sachverständigen, die das Allgemeine vom Speciellen zu unterscheiden verstehen, bezweifelt werden. Bedenkt man dabei, dass sein Schüler Francesco di Simone in der Kirche von San Domenico in Bologna ein reiches Grabdenkmal ausführte, worin, wie schon Vasari bemerkt, sein Zusammenhang mit dem Lehrer Andreas wahrnehmbar ist[2], und dass unter den vielen einzelnen Figuren, die in den genannten Blättern nach verschiedenen Originalen abgebildet sind, sich eben auch eine Skizze des bekannten leuchtertragenden Engels beim Grabmal des heiligen Dominicus in derselben Kirche

[1] Die Galerien zu München und Dresden, S. 350 fg.

[2] Siehe Vasari, V, 150.



ALTARBILD VON A. VERROCCHIO UND LORENZO DI CREDI
IM DOM VON PISTOJA.

[Nach einer Photographie von Alinari in Florenz.]

S. 38.

vorfindet, so mag man die Lermolieff'sche Vermuthung für nicht unbegründet ansehen. F.]

Die berühmte, so oft citirte Zeichnung in den Uffizien, nach dem Kataloge eine Studie zum David des Verrocchio (in dem Glasschrank in der Mitte des ersten Saales ausgestellt), ist meiner Ansicht nach eine Fälschung. Der Körper ist dem Perugino abcopirt, der Kopf nach irgend einem alten Meister hinzugefügt. (Rahmen 27, Nr. 126; Braun 427.)

Nun käme der chronologischen Folge nach der „auferstandene Christus" des Lionardo da Vinci in der Berliner Galerie an die Reihe; ein Werk, das Director Bode und mit ihm sein Schüler Dr. Paul Müller-Walde der frühen Zeit des Meisters, letzterer sogar bestimmt den Jahren 1477—78, bald nach dem Tode seiner Grossmutter Lucia, ansetzen.[1] Malte aber Lionardo in jenen Jahren schon in Oel? Rumohr verneint es, indem er behauptet, dass während des ganzen 15. Jahrhunderts die Oelmalerei in Florenz nur theoretisch bekannt war. Da aber das Bild aus Mailand stammt, so sei hier bemerkt, dass Lionardo erst im Jahre 1485 dahin kam.[2] Ist aber, fragen wir, dieser „auferstandene

[1] Siehe: Leonardo da Vinci von Dr. Paul Müller-Walde (München 1889), S. 81.

[2] Zwar bemerkt Dr. Bode in seinem in der *Gazette des Beaux-Arts* (Juniheft des Jahres 1889) veröffentlichten Artikel „*La Renaissance au Musée de Berlin*", S. 503 fg., Lionardo hätte das berliner Bild bereits in Florenz angefangen, vor 1478, bis zu seiner mailändischen Reise stehen lassen und dann die grosse Tafel mit sich nach der lombardischen Hauptstadt genommen und hier vollendet. Kein lombardischer Schriftsteller hat aber je etwas gewusst von diesem für eine Kirche Mailands bestimmten Bilde. — Die dummen Mailänder!

Was würde man denn in Deutschland sagen, wenn ein Fremder käme und behauptete, in einer Kirche von Berlin oder Breslau oder Dresden oder Wien wäre seit dem Anfange des 16. Jahr-

Christus" überhaupt das Werk eines italienischen Künstlers? Ja, antwortet mir Herr Bode, das Bild war in Mailand in der Kirche der Santa Liberata und der Pater Torre beschreibt es in seinem *Ritratto di Milano* (1714, S. 199) als Werk des Bartolommeo Suardi, Bramantino genannt. Da jedoch der gute Pater kein Kunstkritiker war und nur das Urtheil nachschrieb, das die Küster der Kirchen ihm ins Ohr raunten, so ist ihm nicht zu trauen und gar kein Gewicht auf seine Berichte zu legen. Schrieb man damals in Mailand dem Lionardo nicht auch die grosse Altartafel des Bernardino de Conti zu, welche dann in die Brera gelangte, zuerst lange Zeit als Werk des Zenale galt und endlich von der neuern Kunstforschung als Werk des Bernardino de Conti anerkannt wurde? Konnte also nicht einer der vielen, um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Mailand weilenden Flamländer das Bild für jene Kirche gemalt haben? — In der Mitte jenes Jahrhunderts waren die Namen Raffael's, Michelangelo's und namentlich Lionardo's so allgemein in Europa bekannt und gefeiert, dass es uns nicht wundern darf, wenn eine grosse Menge ausländischer Maler nach Italien wanderte, um, sei es in Mailand, sei es in Rom, an den Werken jener Heroen sich zu erwärmen und die eigene Kunst zu verfeinern.

Die vorzüglichern unter jenen nordischen Künstlern, die also auch ihren eigenen Charakter hatten, behielten diesen auch trotz ihres Aufenthalts in Italien; auch gaben sich diese Leute nicht dazu her, sei es Raffael, sei es Michelangelo, oder Lionardo, oder irgendeinen ihrer bessern Schüler nachzuahmen.

Dies war aber bei den mittelmässigen niederlän-

hunderts ein grosses Bild Dürer's oder Holbein's gewesen, das seit Ende des 18. Jahrhunderts von niemand beachtet, geschweige denn als solches erkannt worden wäre?

dischen Malern nicht der Fall. Diesen behagte die Mal- und Darstellungsweise der mailändischen Nachfolger des Lionardo, wie Bazzi, Giampietrino und Solario, ja selbst Boltraffio und Marco d'Oggiono, ganz besonders, und so kommt es auch, dass wir eine Menge Werke dieser geringen vlämischen Nachahmer, die übrigens alle tüchtige Techniker waren, als Werke sei es des Sodoma, sei es des Boltraffio, sei es des Solario, am meisten jedoch, wie sich von selbst versteht, als Werke Lionardo's selbst antreffen! Zu dieser letzten Sorte nun dürfte der Verfertiger dieses „auferstandenen Christus" gehören.

Wenn es wahr ist, was die Zoologen behaupten, dass man *ex ungue leonem* zu erkennen vermag, so bitte ich meinen verehrlichen Gegner, die von ihm mit grossem Unrecht so sehr verachteten Nägel an dem Fusse der heiligen Lucia sich anschauen zu wollen. Solche Nagelformen sind nordischen Ursprungs; auf keinem italienischen Bilde wird er solche runde oder auch dreieckige platte Nägel vorfinden. Und dann der Christus mit seinem fliegenden Mantel, erinnert dieser nicht an einen Schüler des Mabuse? Und das in Gold arabeskirte Kleid der Lucia und ihre übergrosse hölzerne Hand und . . . allein, warum sollte ich mich lange abplagen, um meinen Freunden das zu beweisen, was sie alle besser einsehen als ich selbst? „Was kann es Schöneres geben", ruft der Verfasser des „Rembrandt als Erzieher" (S. 45) aus, „als wenn sich verwandter Geist erkennt?" Herr Bode erkannte in diesem Bilde den ihm verwandten Niederdeutschen.

Herr Müller-Walde hat sich wiederum bemüht, in seinem Texte und mit mehrfältigen Illustrationen den Beweis zu führen, dass dieses Bild von Leonardo sei. Offen gestanden finde ich, dass ein Kunstwerk, um dessen Echtheit zu vertheidigen man so grossen Aufwand braucht, schon von vornherein verloren ist. Keinem

Menschen fällt es ein, ein Werk zu schreiben, um den Kunstfreunden zu beweisen, dass die Monna Lisa, die Vierge aux rochers im Louvre von Lionardo herrühre; das sieht jeder von selbst ein.

Wenn nun mir, dem Unberufenen, das berliner Bild, wie gesagt, in Zeichnung, in Modellirung, in der Farbenharmonie, im Ausdruck, kurz in allem nichts weiter als eine niederländische Caricatur der Art und Weise des grossen Florentiners erschien, so möchten doch wol vor 50 Jahren die Herren Baron von Rumohr und Dr. Waagen dieses Bild kaum vortheilhafter beurtheilt haben, da man doch immer so viel Geschmack und Sachverständniss den beiden um die Kunstgeschichte so hochverdienten Männern zugestehen muss, dass sie schwerlich ein echtes Werk des Lionardo in das Depot des Museums verwiesen haben würden.[1]

[1] Hier folgt in Lermolieff's Noten folgende Rubrik: Echte Zeichnungen von Lionardo:

1) Alle in Dr. Richter's trefflichem Werke *The literary Works of Lionardo da Vinci* abgebildeten, mit Ausnahme der Architekturzeichnung auf Taf. LXXXII, n. 4, Band II.

2) Unter vielen andern folgende Nummern der von der Grosvenor Society in London reproducirten Zeichnungen aus den Sammlungen von Windsor und Christ-Church-College in Oxford.

a) Windsor Castle:

Nr. 48. Rothe Kreidezeichnung.
„ 12. Schwarze Zeichnung: weiblicher Kopf.
„ 13 Röthelzeichnung: weiblicher Kopf und Gebäude.
, 21. Fünf Köpfe in Caricatur, Federzeichnung.
„ 40. Anatomische Studien; Federzeichnung. Mit der Rechten sowol als auch mit der Linken gearbeitet. (Der Grund davon ist im ersten Bande S. 226 angegeben.)
„ 38. Röthelzeichnung: Allegorie.
„ 54. Profil: anatomische Studien des Körpers.
„ 56. Zehn abgeschnittene Blätter auf ein grosses Blatt geklebt, Federzeichnung. Von diesen zehn Blättern sind die äussersten oben Copien; ebenso der Profilkopf

Man ist geneigt, sich den Lionardo da Vinci als eine Art Hof- und Lebemann am Hofe des Lodovico il Moro vorzustellen, der heute von diesem grossen Herrn beauftragt war, morgen von einem andern, ein Fest anzuordnen. Auch stellt man sich ihn persönlich

nach rechts über dem obersten Blatt linker Hand; die andern sieben scheinen mir alle echt.

Nr. 89. Studien von Pferdeschädeln, Silberstift.

„ 94. Junger Mann mit einem Stock in der Linken; Silberstift.

b) Christ-Church-College:

Nr. 2. Grosser Profilkopf; Kohlenzeichnung.

„ 7. Allegorie; Federskizze.

c) Albertina:

Braun 94. Alter Mann mit aufgehobener Rechten, angeblich den Apostel Petrus darstellend; Silberstiftzeichnung.

d) Louvre:

Braun 168. Weiblicher Kopf nach rechts gewandt; Silberstiftzeichnung.

„ 175. Männlicher Kopf, Allegorie; Röthelzeichnung.

e) Uffizien:

Braun 439. Skizze von zwei männlichen Profilköpfen und Handschriftliches mit der Jahreszahl 1478; Federskizze u. a. m. (siehe Bd. I, S. 225).

f) Venetianische Akademie:

Braun 49. Drei tanzende Weiber; Feder und Tusche.

„ 54. Christuskopf.

„ 58. Studien zum Abendmahl; Christus mit den zwölf Aposteln.

g) Museum zu Köln:

Ein Blatt mit mehrern Figuren, Studien zur Anbetung des Christkindes; Federskizze.

h) Britisches Museum:

Braun 52. Kriegsmaschinen; Federzeichnung.

i) Sammlung Malcolm:

Braun, Exposition à l'École des Beaux-Arts 42: Profilkopf eines Kriegers mit Helm; Silberstiftzeichnung.

[Dass diese Liste nicht vollständig ist, liegt auf der Hand. Lermolieff hat ja selbst noch gar manche andere echte Blätter sowol in öffentlichen als in Privatsammlungen gekannt. F.]

als einen Akademieprofessor vor, der seine vielen Schüler den Pinsel zu führen lehrte und denselben dabei vom Katheder aus die Regeln vortrug, die zur Meisterschaft in der Malerkunst führen. Nein, Lionardo war, seinen Schriften oder vielmehr seinen von Richter publizirten Noten nach zu urtheilen, wenn auch kein menschenscheuer Sonderling, allein das Gegentheil sowol eines Hofmannes als auch eines Akademieprofessors, allein ein ausschliesslich in sich verschlossener, seinen Studien und Forschungen lebender Mensch.

Seine Anschauungen über Religion waren die eines sogenannten Ketzers, und hätte er die wenigen Bemerkungen, die uns zu diesem Urtheile berechtigen, damals bekannt, so hätte auch ihn das Los seines Busenfreundes Jacopo Andrea da Ferrara, der im Jahre 1506, kurz nach der Abreise Lionardo's von Mailand, im Hofraum des Schlosses in Mailand enthauptet und geviertheilt wurde, ereilt. (Siehe „Ricerche intorno a Leonardo da Vinci, di Gustavo Uzielli“.)

Seine Gesellschaft zu Hause waren gewöhnlich Handwerker, z. B. in Rom hatte er einen deutschen Eisenarbeiter (s. Richter) zum Freund — dann Leute, die ihm über Geographie, über . . . die Lombardei erzählten. Mit andern Malern und Künstlern, die damals in Mailand lebten, dem Bramante, Bramantino, Borgognone, den Solario, dem de Predis u. a. m. scheint er in gar keine oder doch sehr geringe Berührung gekommen zu sein. Eine Ausnahme machte der junge Fr. Melzi, den er von Zeit zu Zeit im Zeichnen unterrichtet haben mag, da er mit dessen Onkel in Angelegenheiten des Dombaues öfters zu schaffen hatte und daher mit dem Haus Melzi in enge Freundschaftsbeziehung getreten war.

Auch Fra Paciolo war sein Freund, mit dem er sich über die Perspective und Proportionslehre gern zu unterhalten pflegte, und in Pavia Prof. della Torre aus Verona, dem er die Osteologie des Pferdes und des

Menschen zeichnete und dabei wahrscheinlich selbst mehr lernte als sein gelehrter Freund, der Professor.

Lionardo muss das Porträt der Cecilia Gallerani gemalt haben; wir wissen dies aus einem Gedichte des Bellincioni, wir wissen es ferner aus einem Briefe aus dem Jahre 1498 von Isabella Gonzaga an Cecilia selbst, in dem sie das Porträt der Gallerani von Leonardo sich zur Ansicht ausbittet. Lionardo muss das Porträt kurz nach seiner Ankunft in Mailand 1485 gemalt haben, wol in der Absicht, sich dadurch die Gunst des Moro zu erwerben. Cecilia mag zu jener Zeit 16 oder 17 Jahre gezählt haben, sie starb alt im Jahre 1536. Gewöhnlich hält man das Porträt der Lautenschlägerin, von dem viele Copien, sowol in- als ausländische auf uns gekommen sind, für das Ebenbild der Gallerani, allein dieses weibliche Porträt stellt erstens kein Mädchen dar, sondern eine gereifte Frau, und zweitens zeugt es in der Auffassung nicht von einem grossen Meister wie Lionardo. Der geläufigen Annahme zuwider scheint Lionardo weder die Beatrice noch die Crivelli gemalt zu haben.

Meisterhaft und über alle Zweifel erhaben sind die beiden Bilder, welche die Berliner Galerie von Lorenzo di Credi, dem Lieblingsschüler und treuen Lebensgefährten des Verrocchio, zu besitzen das Glück hat. Das eine derselben stellt „Maria mit dem Kinde nebst dem heiligen Joseph“, das zweite „Maria von Aegypten“ vor. Wie rein und in wahrhaft christlichem Sinne hat nicht der Florentiner des 15. Jahrhunderts diese weibliche Büsserin noch aufgefasst und dargestellt, und welcher Abstand liegt nicht schon zwischen dieser ernsten büssenden Maria des Lorenzo di Credi und der

lieblichen Maria Magdalena des Canlassi und anderer Bologneser, jener spätern des van der Werff ganz zu geschweigen!

Ein grösseres Gemälde im Louvre, worin die Gestalt der Maria von Aegypten ganz ähnlich vorkommt und welches dort dem Cosimo Rosselli zugewiesen wird, soll nach Dr. Bode unzweifelhaft der Schule Verrocchio's angehören und in der Composition wol auf diesen Meister zurückgehen. Dieses Bild ist aber ein sogenannter *centone* (ein Flickwerk) eines unbekannten Schülers des Cosimo Rosselli, der die genannte Figur von Lorenzo di Credi (nach 1490, denn Lorenzo malte seine Maria Aegyptiaca doch später), anderes von Filippino Lippi (den heiligen Bernhard 1494), anderes von andern Bildern der Zeitgenossen entnahm. Was hat hierbei wieder der gute Verrocchio zu schaffen?

Den Tondo Nr. 89, „Maria mit dem Kinde", in Berlin, gibt der Katalog blos der Schule; mir erscheint er jedoch wie ein zwar verputztes und stellenweise auch verdorbenes, allein doch originales Werk des Meisters.[1]

Auch der gewaltige Luca Signorelli ist hier wie in keiner andern nordischen Galerie vertreten. Wir sehen drei Bilder von ihm, nämlich zwei vereinigte Flügel eines Altars (mit je drei Heiligen, mit Recht als ein treffliches Werk bezeichnet), ein Rundbild, „Maria, von Elisabeth begrüsst", aus seiner Spätzeit, und endlich die „Darstellung des Pan als Gott des Naturlebens und als Meister der Musik, mit seinen Begleitern", ein phan-

[1] Unter den Zeichnungen von Lorenzo di Credi verdienen folgende hervorgehoben zu werden:

Britisches Museum (Braun 20): Feder und Tusche, Madonnenstudien.

Florenz, Uffizien (Philpot 747): Sitzende Madonna mit dem Christkind.

Louvre (Braun 82, 84 u. s. w., Röthelzeichnungen): ist reich an echten Zeichnungen dieses Meisters.

tasiereiches, ganz im classischen Sinne gedachtes Idyll, leider jedoch sehr restaurirt.

Signorelli hat sich, möchte ich sagen, unter dem Einfluss namentlich des Antonio del Pollajuolo, dessen Zeichnungen er sich fleissig angesehen haben muss, weiter ausgebildet.

Dass er, wie der Katalog meint, zuerst bei dem gleichalterigen Fiorenzo di Lorenzo in Perugia in die Lehre gegangen, wollen wir vor der Hand in der Quarantäne lassen und uns begnügen, ihn als den besten Schüler des Piero de Franceschi gelten zu lassen.

[In der Nähe dieser Folge von Werken befinden sich in der Berliner Galerie auch diejenigen der frühern Zeit. Das erst seit kurzem aufgestellte Bildchen der „Kreuzigung", unter dem Namen des Giotto, hat Lermolieff nicht gesehen. Der Katalog berichtet, dass es wahrscheinlich aus der Sammlung Solly stammt, 1821. Es wurde 1837 an das Museum zu Königsberg abgegeben, 1884 nach Berlin zurückgenommen. F.]

Die ehedem auf Vorschlag des Baron von Rumohr dem Giotto zugesprochenen zwei Täfelchen, die zu dem nämlichen Cyklus von Darstellungen gehörten, wie die in der Florentinischen Akademie (die ehemaligen Thüren zu Schränken der Sakristei von Santa Croce), wurden hier in Berlin durch Director Julius Meyer mit besserm Sachverständniss einem Schüler des Giotto, nämlich dem Taddeo Gaddi zugeschrieben und es könnte wol sein, dass sie von der Hand dieses sehr tüchtigen Schülers Giotto's herrührten. Ueber die Herkunft der Werke aus der Schule Giotto's ist es noch viel schwieriger mit Sicherheit zu urtheilen, als über die vlämischen Meister des 15. Jahrhunderts, denn einer gleicht dem andern. Von Gaddi's Hand ist das Altärchen mit den Flügelbildern; auch ist das Mittelbild (Nr. 1079) mit dem Namen bezeichnet. Doch kann man aus der-

gleichen kleinen Werken den Meister nicht kennen lernen.

Fra Giovanni da Fiesole ist besonders durch das dreitheilige Temperabild des „Jüngsten Gerichts“, welches 1884 aus der Sammlung des Earl of Dudley gekauft wurde, vorzüglich vertreten. Fraglich ist hingegen die Entstehung des andern Jüngsten Gerichts Nr. 57, aus der Schule desselben Malers.

Auch die Schule von Siena, welche ausserhalb dieser Stadt in den Galerien Europas so mangelhaft vertreten ist, hat bei der einsichtigen Direction des Berliner Museums ihre Beachtung gefunden, und es sind in diesen Sälen sowol der grosse Duccio di Buoninsegna (dreitheilige Predella zu dem bekannten Altarwerk, ehemals auf dem Hauptaltar des Doms von Siena), als Lippo Memmi [1] (in drei charakteristischen wenn auch kleinen Gemälden), Pietro Lorenzetti, Giov. di Paolo, Neroccio vertreten. Leider mangelt in Berlin ein Werk des grossen Taddeo di Bartolo.

Mit Recht steht das Fragezeichen bei Matteo di Giovanni da Siena (Madonna mit dem Kinde und Heiligen). Es ist weder von Matteo noch von seinem Nachahmer Guidoccio Cozzarelli, sondern von einem andern Nachahmer des Matteo nach dem Carton desselben. Die Form des Ohres und der Hand ist länger als bei Matteo, während der Gesichtstypus der Madonna und des Kindes denen bei Matteo entsprechen.

Ausserhalb der Werke der toscanischen Meister verdienen in denselben Sälen zwei beträchtliche Tafelbilder von Melozzo da Forli eine besondere Aufmerksamkeit. Es sind die zwei allegorischen Darstellungen der Pflege der Wissenschaft am Hofe von Urbino. Sie gehören einer Reihenfolge ähnlicher Bilder an, die wahrscheinlich dereinst dem grossen Bibliotheksaale im

[1] Memmi heisst soviel wie Sohn des Memmo oder Guglielmo.

herrlichen Schlosse von Urbino zur Zierde gedient haben möchten. Drei andere Bilder aus dieser Reihenfolge befinden sich in England (zwei davon in der National Gallery), die Rhetorik (?) und die Musik (?) darstellend, ein drittes im Schlosse von Windsor: Herzog Friedrich und sein Sohn Guidobaldo mit Victor von Feltre, dem Lehrer desselben; auf Holz gemalt.[1] Ein sechstes aus dieser Bilderreihe sah ich vor Jahren in einem der obern Säle des Palazzo Barberini in Rom. Dasselbe stellt den Herzog Friedrich, auf einem Thronsessel sitzend dar, vor ihm sein Sohn Guidobaldo im Knabenalter.[2]

Melozzo und sein um wenige Jahre jüngerer Landsmann Bramante mögen sowol in der Architektur als auch in der Malerei aus derselben Quelle, wahrscheinlich in Urbino, die Anfangsgründe ihrer Kunst geschöpft haben. Beide Männer waren mehr Architekten als Maler und beide haben die letztere Kunst nur zur Ausschmückung und Verschönerung ihrer Bauten in Anwendung gebracht. Auch scheinen mir beide z. B. in der Art und Weise, wie sie ihre Köpfe modelliren, grosse Aehnlichkeit miteinander zu haben. Luca Paciolo

[1] Dieses Bild, gröblich mishandelt, erhielt eine andere, von den übrigen Bildern dieser Reihenfolge verschiedene und wahrscheinlich dem Raume, den es einnahm, angepasste Form.

[2] Die bekanntern Gemälde des Melozzo sind ausser den oben genannten etwa folgende:

a) Das Freskobild, auf Leinwand übertragen, in der Vaticanischen Bildersammlung.

b) Die musicirenden Engel, in der Sakristei von St. Peter in Rom.

c) Christus in einer Glorie von Engeln, über der Treppe des Quirinals aufgestellt.

d) Das sehr übermalte Porträt des jungen Guidobaldo da Montefeltre (auf Holz), in der Galerie Colonna in Rom (unter dem Namen des Giovanni Santi, welcher Maler ebenfalls von Melozzo abhängig gewesen zu sein scheint).

(«De divina proportione») lässt den Melozzo Schüler des Pier della Francesca, dann des Mantegna sein.

Als der directeste Schüler des Melozzo ist der nüchterne Marco Palmezzano anzusehen. [Die Galerie sollte jetzt laut dem Kataloge von 1891 vier Werke von ihm aufzuweisen haben. Ein fünftes ist aber noch da, das gewiss keinem andern Meister als ihm zuzuschreiben ist. Es ist dies das unter der Nr. 137 stehende fragmentarische Gemälde einer Maria in Anbetung des auf ihrem Schosse liegenden nackten Jesuskindes zwischen zwei Heiligen, deren grösster Theil abgeschnitten ist, in denen aber doch noch zu erkennen ist, dass der eine den heiligen Dominicus, der andere den Bischof und Schutzheiligen Bolognas, den heiligen Petronius mit dem gewöhnlichen Stadtmodell, darstellen sollte.

Es ist zu verwundern, dass der in Italien wohlbewanderte Verfasser des Katalogs nicht erkannt zu haben scheint,

1) dass der Heilige, welcher die Stadt Bologna mit ihrem schiefen Thurm hält, kein anderer als der Bischof Petronius sein kann (die bischöfliche Kleidung lässt sich ja auch noch erkennen);

2) dass der Schutzheilige dieser Stadt nur in der Nähe derselben zu finden ist, das Bild folglich schon deswegen schwerlich der umbrischen Schule, der es zugeschrieben wird, angehören konnte.

Das Verdienst, den wahren Autor des Gemäldes erkannt zu haben, gebührt dem jungen und strebsamen Herrn Karl Löser. (S. Photogr. v. Hanfstaengl.) F.]

Wie von Melozzo, zum Theil wenigstens, der Veroneser Falconetto in seiner Kunst herkommt, so von Bramante der Mailänder Bartolommeo Suardi, Bramantino genannt. Auch diese zwei nordischen Schüler des Urbinaten waren mehr Architekten als Maler, oder wenigstens als solche mehr Decorationsmaler. Ein

Vergleich dieser beiden Künstler untereinander und mit dem Sienesen Baldassare Peruzzi, der ja ebenso wie sie Architekt und Decorationsmaler war, möchte nicht ganz ohne Interesse für den Entwickelungsprocess der italienischen Kunst sein; — doch ich sehe, dass hier nicht der passende Ort ist, diesen Vergleich durchzuführen.

Richten wir nun unsern Schritt nach den norditalienischen Schulen, welche gleichfalls in der Galerie reichlich vertreten sind und fangen wir mit den Werken der ferraresisch-bolognesischen an.

Hat auch Berlin nicht wie Dresden das Glück, ein Werk des Francesco Cossa[1] zu besitzen, so kann es sich dagegen rühmen, nicht nur das bedeutendste Bild des Altmeisters dieser Schule, Cosimo Tura, sondern auch Werke seiner hervorragendsten Schüler oder Nachfolger, wie Lorenzo Costa, Domenico Panetti, Michele Coltellini u. a. m. dem lernbegierigen Kunstfreunde vorstellen zu können, also fast die ganze namhafte künstlerische Nachkommenschaft des Tura.[2]

[1] Director Bode ist zwar geneigt, ihm das kleine Bild Nr. 113 A, „der Wettlauf der Atalante", anzuweisen (siehe *Gazette des Beaux-Arts* 1889, S. 117). Desgleichen schreibt er ihm ohne Bedenken das Doppelporträt bei Herrn Gustave Dreyfus in Paris zu, welches vielleicht von Baldassare Estense herkommen könnte.

[2] Ausser dem genannten Hauptwerk besitzt Berlin noch zwei einzelne Heiligenfiguren, Sebastian und Christoph, von ihm. Die Werke dieses Meisters sind ungefähr ebenso selten wie die seiner Zeitgenossen und Landsleute Cossa und Roberti. Der Louvre besitzt zwei Werke von ihm, nämlich die Figur eines Heiligen, ähnlich wie die von Berlin, auf Goldgrund, und eine „Pietà", d. h. die Gottesmutter, welche auf ihren Knien den todten Christus hält; auf beiden Seiten Heilige; die National Gallery drei Werke von Tura; Herr Robert Benson ein Rundbild mit der „Flucht nach Aegypten". In Italien findet man Werke von ihm in der Städtischen Galerie von Bergamo, im Museo Correr zu Venedig; in Ferrara die Orgelflügel im Dom, — drei Bilder, von denen die zwei kleinen Rundbilder dort dem

Dem Tura sehr nahe steht das Bildchen mit der langen Gestalt des heiligen Johannes des Täufers, welches Dr. Bode 1885 für das Museum erwarb (Nr. 112 C). Es ist doch eher von Ercole Roberti als von Cosimo Tura, wie dies auch vom neuesten Kataloge angenommen ist. Ercole scheint lange, vielleicht in Gemeinschaft mit Tura, in Padua studirt zu haben. Da mag er auch den Jacopo Bellini kennen gelernt haben, wie die Composition der Predella in Dresden darweist. Die Landschaft in dem kleinen berliner Bilde entspricht der Landschaft auf dem grossen Bilde in der Brera.

Es war eine Eigenthümlichkeit der alten Ferraresen, die sie übrigens mit einigen Zeitgenossen aus der Schule des Squarcione, wie z. B. mit dem grossen Mantegna[1], gemein hatten, den Thron der Madonna auf ihren Bildern reichlich mit Reliefs auszuschmücken, ein Gebrauch, der durch den Francesco Bianchi bis auf den Correggio gelangte und mit den Werken aus der Frühzeit dieses Meisters verschwand.[2] Was jedoch den alten Ferraresen von Tura an bis auf die Schüler Costa's ausschliesslich eigen war, ist der Aufbau des Thrones in zwei Theilen und zwar in der Weise, dass zwischen der Basis und dem obern Theile des Thrones

Cossa zugeschrieben sind, in der Pinakothek, — der heilige Giacomo della Marca bei Cav. Santini, ehemals in der Sammlung Costabili.

[1] Siehe sein herrliches Bild in der Kirche des heiligen Zeno in Verona.

[2] Auf dem Throne des dem Francesco Bianchi zugeschriebenen Madonnenbildes in der Louvre-Galerie (Nr. 70) ist in einem Ovale auf dem Thronsockel, grau in grau, Adam und Eva dargestellt. Auf dem Thronsockel im kleinen Bilde des jungen Correggio (Vermählung der heiligen Katharina) bei Dr. G. Frizzoni in Mailand sieht man ebenfalls in einem Ovale das Opfer Abraham's repräsentirt. Den Thronsessel endlich des grossen Bildes des Correggio (Nr. 151) in der Galerie von Dresden schmückt ein Oval, worin wir Moses mit den Gesetztafeln erblicken.

ein freier Raum übrigbleibt, durch den man ins Freie blickt.[1]

Wie Herr Dr. Julius Meyer ganz treffend bemerkt, nimmt Cosimo Tura (Cosimo lautet auf ferraresisch Cosmè) unter den Ferraresen etwa denselben Platz ein, den Andrea Mantegna in der Schule von Padua, Dario von Treviso in der von Treviso, Bartolommeo Vivarini und Giovanni Bellini (von 1460—1480) in der Stadtvenetianischen Malerschule, Vincenzo Foppa in der lombardischen u. s. f.

Wie aber jede Schule ihren Mantegna, so hatte auch jede ihren Pietro Perugino und endlich auch ihren Raffael. Die Stelle, welche Perugino in der Schule von Perugia einnimmt, gebührt dem Lorenzo Costa in der ferraresisch-bolognesischen Malerschule.

Von diesem, wie mir scheint, viel zu wenig beachteten geistvollen und liebenswürdigen Maler besitzt die Berliner Galerie ein paar recht gute und charakteristische Bilder, eins vom Jahre 1502, ein anderes mit der Jahreszahl 1504 bezeichnet.

Lorenzo Costa siedelte schon im Jahre 1483 von Ferrara nach Bologna über. Man behauptet gewöhnlich, Francia habe möglicherweise höchstens die Technik des Malens von ihm erlernt, dagegen soll er, einmal Herr und Meister des Pinsels geworden, wiederum gewaltig auf Lorenzo Costa zurückgewirkt haben. Jeder vor-

[1] Solch einen Thron sehen wir auf dem Bilde (Nr. 111) des Tura; einen ähnlichen im Gemälde in der Brera-Galerie zu Mailand, von Ercole Roberti (Nr. 175); auf mehrern Bildern des Lorenzo Costa begegnen wir ebenfalls solchen zweitheiligen Thronen (7. Kapelle rechts in S. Giov. in Monte zu Bologna), ja selbst in einem Bilde des von Costa abhängigen Francia (1. Kapelle links in der Kirche zu S. Martino zu Bologna) und desgleichen auf Bildern aus der Frühzeit des Amico Aspertini in der Bologneser Pinakothek. (Beide, d. h. Costa und Aspertini, hatten wol von Ercole Roberti gelernt.)

urtheilsfreie Kunstfreund, der die hiesigen zwei Bilder des Costa aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts[1] mit seinen grossen Temperabildern aus dem Jahre 1488 in der Kapelle Bentivoglio (Kirche S. Jacopo maggiore) in Bologna vergleicht, wird schwerlich in Abrede stellen können, dass aus allen diesen Gemälden, die doch einen Zeitraum von etwa 16 Jahren umschliessen, stets der nämliche Charakter herausschaut. In der Kapelle der heiligen Cäcilie (bei S. Jacopo maggiore in Bologna), wo in den Jahren 1505 und 1506 beide Meister nebeneinander gemalt, bleibt man vor jenen herrlichen Fresken ungewiss, ob Costa mehr dem Francia, oder aber dieser dem Costa mehr abgelauscht habe.

Die Municipaleitelkeit der Bolognesen ging jedoch so weit, dass einige ihrer Localschriftsteller bei dem grossen Altarbilde, jetzt im Chore von S. Giovanni in Monte in Bologna aufgestellt[2], wo sie die Ausführung dem Costa nicht absprechen konnten, doch die Erfindung und Zeichnung ihrem Francia vindiciren zu müssen glaubten. Diese Behauptung ist leider selbst von den

[1] Das eine dieser Bilder, „die Darstellung Christi im Tempel", trägt die Nr. 112; das andere, „die Beweinung Christi", die Nr. 115. Diesem letztern Bilde des Lorenzo Costa hat der Maler Niccolò Pisano in seiner „deposizione di croce" (Beweinung Christi), Nr. 122 in der Pinakothek von Bologna, gar vieles entlehnt. Bei dieser Gelegenheit möge es mir erlaubt sein, den Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 455) zu bemerken, dass Niccolò Pisano zuerst Nachahmer des Costa und später des Garofolo (siehe sein Bild Nr. 198 in der Brera-Galerie) gewesen ist, aber nicht mit dem viel ältern Cremoneser Maler Niccolò Soriani, wie es ihnen passirt, zu verwechseln ist. Niccolò Pisano war Bolognese und wirkte beiläufig vom Jahre 1504—1538. (Siehe über denselben: Gualandi, Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti, Serie I, p. 34.) Niccolò Soriani starb, wie bekannt, im Jahre 1499. Niccolò Pisano oder di Pisa malte in demselben Jahre in Gemeinschaft des Lorenzo Costa ein Bild für den Dom von Ferrara.

[2] Dieses Bild stellt die Krönung Mariä mit sechs Heiligen dar.

florentinischen Herausgebern des Vasari (Ausgabe von Le Monnier, IV, 243, 2) wiederholt worden, was bei diesen um so auffallender, ja unverzeihlich ist, als in der Sammlung der Uffizien die Federskizze zu jenem Bilde sich vorfindet (Rahmen 38, Nr. 178), freilich bis vor kurzem unter dem falschen Namen des Filippino Lippi (Philpot Nr. 763).[1]

[1] Unweit dieser befindet sich daselbst eine andere Federzeichnung, die man ebenfalls dem Filippino zumuthete, während sie einem Schüler Costa's, dem Chiodarolo, angehört. (Philpot 2847.) Dieselbe stellt die heilige Cäcilie vor dem Proconsul dar und ist die Skizze zu Chiodarolo's gutem Wandgemälde in der Kapelle der heiligen Cäcilie bei S. Jacopo maggiore in Bologna (Rahmen 36, Nr. 166). Aus dieser Federzeichnung des Chiodarolo, wie auch aus den Federzeichnungen des Amico Aspertini ersieht man ganz deutlich, wie jene bolognesischen Maler aus der sogenannten Schule des Francia ihre Kunst hauptsächlich von Ercole Roberti und Lorenzo Costa erlernten. Francia ist in den wenigen mir von ihm bekannten Zeichnungen, unter denen die mit dem Urtheil des Paris in der Albertina in Wien die vorzüglichste zu sein scheint (Braun 244 unter A. Mantegna), viel edler in den Formen und viel sorgfältiger und gewissenhafter in der Ausführung, und bewährt sich auch in denselben mehr als Modellirer denn als Maler. — Ich würde daher allen Kunstbeflissenen rathen, sich die eben angeführten Photographien zu verschaffen, um dieselben mit Musse studiren zu können.

Dergleichen Studien von Handzeichnungen führen weit schneller und sicherer zur richtigen Erkenntniss der grossen Meister und ihrer Schulen als die Betrachtung ihrer meistens übermalten und folglich entstellten Gemälde.

Hier sei beiläufig bemerkt, dass Dr. Bode in der 5. Auflage des „Cicerone“ (II, 625) das Gemälde in der Pinakothek von Bologna, worin das liegende Christuskind von der knienden Maria und Joseph angebetet wird, in Einklang mit dem dortigen Katalog dem Chiodarolo zuschreibt, den er überdies als einen Nachfolger des Francia bezeichnet (siehe die bezügliche Photographie von Alinari, Nr. 10577). Nun ist aber dieses Werk genau betrachtet gerade eine charakteristische Schöpfung von Lorenzo Costa, wol noch aus ziemlich früher Zeit. Die Landschaft mit

Ich habe bereits bei andern Gelegenheiten [1] durch einige Beispiele von Bildern in den florentinischen Sammlungen klar zu machen gesucht, wie der äussere Schulcharakter vom Lehrer auf den Schüler manchmal so streng sich fortpflanzt, dass es Neulingen in der Kunstwissenschaft gar oft begegnet, z. B. den Filippo Lippi mit seinem Vorbilde Masaccio, diesen mit dem Filippino Lippi, den Fra Filippo wieder mit Botticelli, und sogar, wie dies in einer nordischen Galerie der Fall ist, den Raffaellino del Garbo mit Botticelli zu verwechseln. Aehnliches hat nun auch mit der ferraresischen Schule des Cosimo Tura stattgefunden. Der heilige Sebastianus, ein untrügliches Werk des Cosmè (gegenwärtig im Besitz des Antiquars Guggenheim in Venedig), wurde von allen Kunstschriftstellern, selbst von den Herren Crowe und Cavalcaselle (I, 538), dem Schüler Lorenzo Costa zugeschrieben, und zwar hauptsächlich aus dem Grunde, weil der Name des Costa in hebräischer Schrift darauf verzeichnet sein soll. Lorenzo Costa dürfte übrigens nur in seinen Anfängen seine Kunst von Tura erlernt haben, in Bologna scheint er doch starke Einflüsse von Ercole Roberti in sich aufgenommen zu haben. Was die Inschriften betrifft, sowol auf Bildern als anderswo, so können dieselben doch nur einen relativen Werth haben, nämlich insofern dieselben mit dem Gegenstande selbst, den sie bezeichnen, übereinstimmen. Darum sagt auch ein altes venetianisches Sprichwort: „*Chi guarda cartelo no magna videlo*“ (auf deutsch: wer einem Cartello [Aufschrift] traut, der isst kein Kalb-, sondern wahrscheinlich

den merkwürdig hervorstehenden Felsen erinnert noch an Ercole Roberti; Hände, Ohren, Faltenwurf höchst bezeichnend für Costa.

[1] Siehe auch: „Die Galerien zu München und Dresden“, S. 368, Anmerkung.

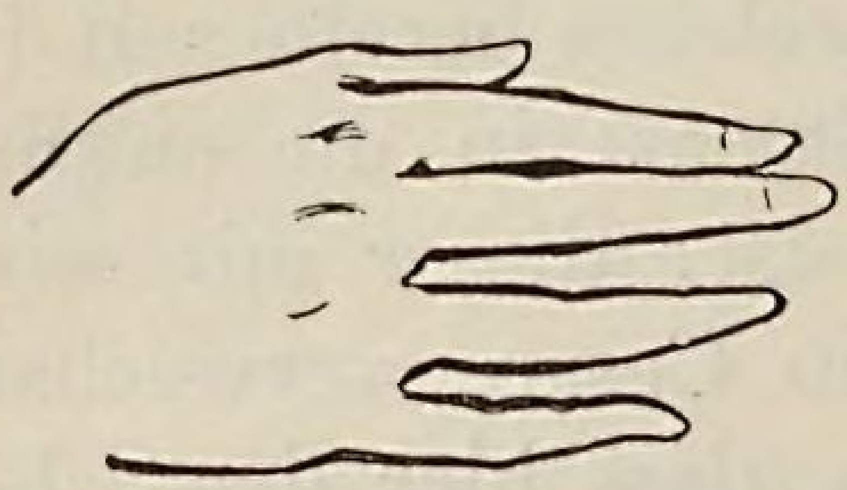
Hammelfleisch, mit andern Worten, der wird betrogen). Jener hebräischen Aufschrift, falls sie wirklich, wie man sagt, *opus Laurentii Costa* bedeutet, widerspricht jedoch das Bild selbst, welches so deutlich den Charakter des Tura an der Stirn trägt, dass es als Beispiel seiner Art und Weise den Neulingen vorgestellt werden könnte. Und wie nun in dieser in ihrer Art ganz trefflichen Gestalt des heiligen Sebastianus Cosmè für seinen Schüler Costa genommen wurde, so ward wiederum in einem andern berühmten Bilde, welches bereits seit 1882 aus dem Hause des Marchese Strozzi in die englische National Gallery übergegangen ist, dieser mit seinem Schüler Ercole Grandi di Giulio Cesare verwechselt.[1] Freilich muss zugegeben werden, dass hier der Schüler sich so sehr der Art und Weise des Lehrers nähert, dass es vielleicht nicht zu gewagt wäre, anzunehmen, die Composition des Bildes rühre von Costa her und nur die Ausführung gehöre dem Grandi an.[2] Die Madonna mit dem Kinde ist dieselbe, die wir auf dem Bilde Costa's vom J. 1497 in der Kapelle Hercolani der Kirche S. Giov. al Monte in Bologna sehen.

Zur Belehrung meiner jungen Freunde erlaube ich mir, ihnen hier ein Facsimile der Form des Ohres und der Hand sowol bei Cosimo Tura als bei Lorenzo Costa vor die Augen zu stellen, damit sie sich die Verschiedenheit der Formen dieser zwei ferraresischen Meister

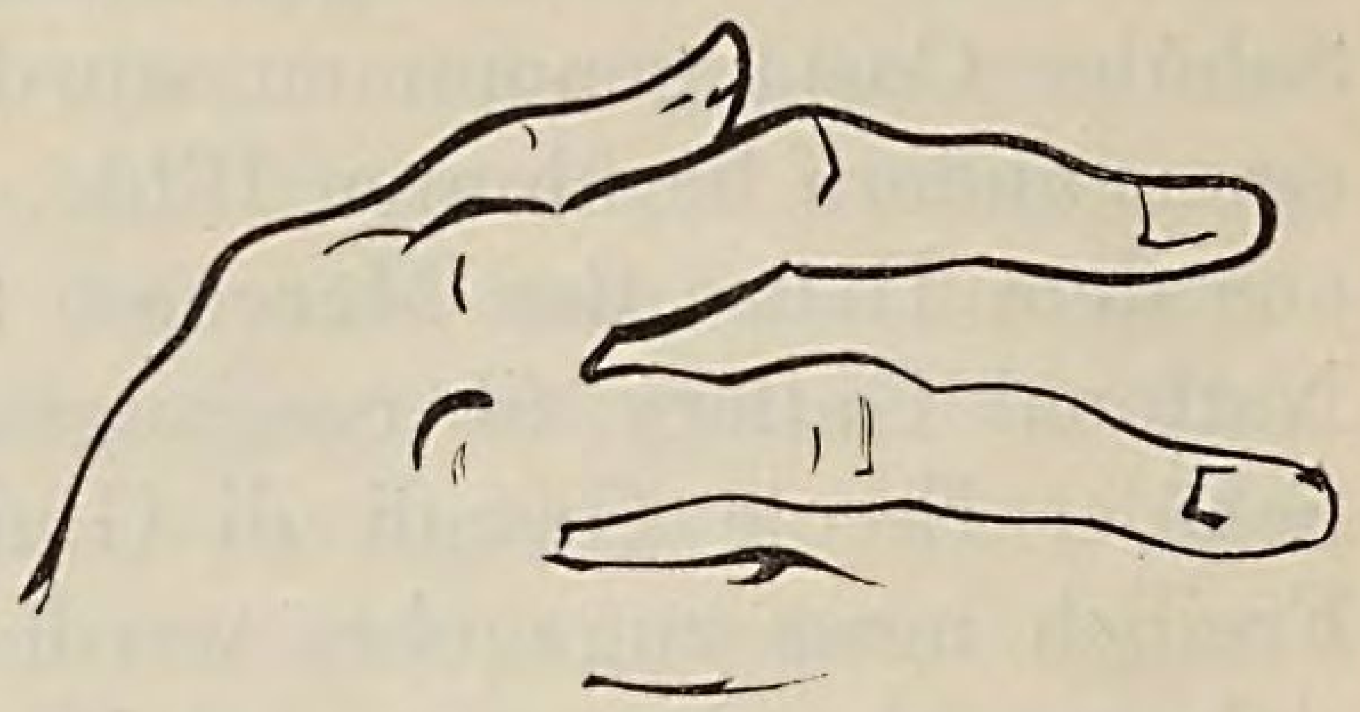
[1] Gegenwärtig im Raume der Ferraresen daselbst unter dem von Morelli angegebenen richtigen Namen aufgestellt. F.

[2] Das Bild stellt eine thronende Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Wilhelm und Johannes dem Täufer dar; es kam aus S. Cristoforo degli Esposti in die Galerie Strozzi. Der Thron der Madonna ist mit Reliefs, grau in grau, geschmückt, und auf einem derselben sieht man (wie im Bilde des Francesco Bianchi in der Louvregalerie) Adam und Eva und zugleich das Opfer Abrahams (wie im Bilde des Correggio bei Herrn Frizzoni) dargestellt.

leichter merken können. Während Tura knollig und eckig ist, zieht Costa seine Formen stets in die Länge. Zu guterletzt muss ich noch bemerken, dass die landschaftlichen Hintergründe von Costa, die gewöhnlich die Aussicht aufs Renothal, in der Nähe von Bologna, darstellen, an Feinheit des Liniengefühls und an poetischer Auffassung ihresgleichen unter den Landschaften



Hand des Lorenzo Costa.



Hand des Cosimo Tura.



Ohr des Lorenzo Costa.



Ohr des Cosimo Tura.

der Zeitgenossen suchen. Ich verweise namentlich auf diejenige, welche in der merkwürdigen Darstellung des Hofes der Elisabetta Gonzaga in der Louvregalerie vorkommt (Braun 36).

Ein trockener und beschränkter Ferrareser Maler, der aber noch im 16. Jahrhundert die Reinheit des 15. bewahrt, ist Michele Coltellini. Von ihm besitzt die Berliner Galerie zwei, ja wol auch drei Bilder, denn

seiner mittlern Epoche scheint doch eher als dem Pellegrino Munari von Modena das ehemalige Altarblatt mit den überschlanken Figuren Nr. 1182 anzugehören. Auf einem hochaufgebauten Thron sitzt die Gottesmutter mit dem segnenden Christuskind; im untern Theile vier stehende Heilige; das Ganze unter einer hohen Bogenlaubung gedacht; Hintergrund mit merkwürdiger felsiger Landschaft.

Entschieden geringer, wiewol mit dem Namen und der Jahreszahl 1503 versehen, ist Nr. 1115 A, „der auferstandene Christus mit Heiligen", zuletzt das Gemälde (Nr. 119) der „Beschneidung Christi", welches ich früher dem Francesco Bianchi zugeschrieben hatte.[1]

Doch auch noch einen zweiten Schüler des Tura und Altersgenossen des L. Costa ist es uns vergönnt, in dieser Galerie kennen zu lernen. Ich meine den Domenico Panetti, dem das Bild unter Nr. 113 angehört. Es stellt die „Klage um den Leichnam Christi" dar und ist mit dem Namen des Malers bezeichnet. Panetti ist ein Meister, dessen Werke ausserhalb seiner Vaterstadt nur höchst selten angetroffen werden.

Haben wir Lorenzo Costa den Perugino der ferraresischen Schule genannt, so dürfte man in gewisser

[1] Wiewol es mir früher passirt ist, den Coltellini mit Francesco Bianchi zu verwechseln, hat mich doch Dr. Bode ungerechterweise in seinem schon erwähnten französischen Artikel über die Berliner Galerie (S. 119) angeklagt, indem er behauptet, ich hätte das Tafelbild von Coltellini vom Jahre 1503 (welches übrigens bezeichnet ist) dem Bianchi zugeschrieben, während ich nie von diesem Bilde gesprochen, weil ich es nie gesehen hatte; desgleichen ich hätte das von ihm für ein Jugendwerk von Pellegrino Munari gehaltene Gemälde dem Francesco Bianchi zugeschrieben. Von diesem Werke hatte ich ebenfalls noch nicht gesprochen.

Beide sind ja bekanntlich seit nicht langer Zeit in der Berliner Galerie aufgestellt worden.

Beziehung Panetti den Pintoricchio derselben nennen, wiewol der Peruginer als Künstler den etwas nüchternen und philisterhaften Ferraresen weit überragt. Panetti mag etwa zwischen 1450 und 1460 geboren sein, er starb um 1512. Dass derselbe unter dem Einflusse umbrischer Meister (?) sich weiter ausgebildet habe, ist doch wol schwerlich anzunehmen, mir wenigstens erscheint er in allen seinen Werken durchaus als Ferrarese.

Als Schüler eher des Panetti oder des Ercole Roberti als des in Bologna weilenden L. Costa, wie allgemein angenommen wird, dürfte Lodovico Mazzolini angesehen werden. Für diese meine Ansicht sprechen sowol die Form des Ohres und der Hand bei ihm, als auch der landschaftliche Hintergrund auf seinen Bildern[1] wie auch seine Farbenscala. Auch von diesem schillernden Ferraresen weist die Berliner Galerie mehrere charakteristische Bildchen auf.

Wir sind nun stufenweise endlich bei den zwei berühmtesten Malern dieser Schule angelangt, ich meine den Giovanni Dosso und den Benvenuto Garofolo, welche unter den Ferraresen etwa den nämlichen Platz einnehmen, den Gaudenzio Ferrari und Bernardino Luini, ihre Zeitgenossen, in der lombardischen behaupten. Sie lebten nämlich alle in einer Epoche, als in Italien die Kunst ihren Culminationspunkt erreichte. Dosso bleibt in seinen Werken stets Ferrarese; in späterer Zeit wird allerdings sein ferraresisches Colorit venetianisch[2],

[1] Jene kegelförmigen und steil abfallenden, mit greller weisser Farbe beleuchteten blauen Berge findet man in den landschaftlichen Hintergründen des Francesco Bianchi, des Coltellini, des Panetti, des Dosso Dossi und des Garofolo.

[2] Als im Februar des Jahres 1516 Tizian zum ersten male an den Hof von Alfons I. nach Ferrara kam, fand er den herzoglichen Maler Dosso bereits im Schlosse eingerichtet und vom

jedoch von Einwirkungen Raffael's sind nirgends Spuren in seinen Werken aufzufinden.[1]

Im Jahre 1512 hatte Dosso seine Malereien für den Hof der Gonzaga in Mantua bereits vollendet. Im Jahre 1532 war er auch in Trient thätig, und seine „thronende Madonna mit dem Kinde, dem ein heiliger Bischof den Cardinal von Cless anempfiehlt", besteht, zwar sehr verdorben, noch immer im Schlosse daselbst (oberhalb einer Thüre, die in den Rathssaal führt). Dosso's Bild Nr. 264, ein Fragment (nunmehr aus der Berliner Galerie entfernt), stellte die Kirchenväter in Betrachtung über das Mysterium der unbefleckten Empfängniss Mariä dar; es hat leider bei der Uebermalung so sehr eingebüsst, dass man sich an demselben in seinem gegenwärtigen Zustande keinen rechten Begriff von Dosso's Kunst mehr machen kann.

Ist von Dosso in der Berliner Galerie gegenwärtig nichts zu sehen, so ist hingegen sein Zeitgenosse und Nebenbuhler Garofolo in diesen Sälen auf würdige Weise repräsentirt, und sein „büssender Hieronymus"

Herzoge verköstigt. Es ist leicht erklärlich, dass Dosso's Zusammenleben mit Tizian unter demselben Dache nicht ohne Wirkung auf den Ferraresen bleiben konnte. Uebrigens ist es nicht unmöglich, dass Dosso schon vor jener Zeit nach Venedig sich begeben und an den Gemälden eines Giorgione, Tizian, Palma, Lotto u. s. f. das Colorit studirt habe. Aus dieser seiner guten Zeit besitzt auch Fürst Chigi in Rom ein treffliches Bild.

[1] Dass er für den Herzog Alfons den heiligen Georg und den heiligen Michael von Raffael copiren musste (wie wir bei der Besprechung der Dresdener Galerie gesehen), will doch wahrlich nicht sagen, dass Dosso von Raffael beeinflusst worden sei. Wohl erfahren wir aus einem Briefe des ferraresischen Geschäftsführers am päpstlichen Hofe, dass Battista Dossi (der Bruder) im Jahre 1519 in Rom war und in persönlichem Verhältniss zu Raffael stand und dass Dosso Dossi ebenfalls mit Raffael bekannt war (Campori, *Notizie inedite di Raffaello d'Urbino* etc., Modena 1863, S. 29 und 30).

(Nr. 243), seine „Anbetung der Könige“ (Nr. 260, jetzt aus der Galerie entfernt), seine „Grablegung“ (Nr. 262) und seine „Verkündigung“ (gleichfalls ausgeschlossen) sind ganz gute Bilder, vor denen man den Meister richtig kennen lernt.[1]

Wir kommen nun zu den eigentlichen Bolognesen, einer Völkerschaft, die lange Zeit in der Kunst durchaus von den Ferraresen abhängig blieb. Ihre Maler aus dem 14. Jahrhundert und der ersten Hälfte des folgenden, wie der sogenannte Crocefissaio, Vitale, Jacopo Avanzi, Lippo Dalmasio u. a. m., sind sehr untergeordnete Künstler, den Veronesen Altichiero und Vittore Pisano, oder gar den gleichzeitigen Senesen und Florentinern gegenübergestellt. Ihr Marco Zoppo ist eigentlich nur eine Caricatur seines Lehrers Squarcione und verweilte überdies den grössten Theil seines Lebens in Venedig. Er darf zum Theil auch zur ferraresischen Schule gezählt werden, wiewol er sich selbst Schüler des Squarcione zeichnet. Das bedeutendste Werk von ihm im Auslande ist wol „die thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen“ in Berlin. Ein gutes Bildchen von ihm besitzt die Galerie von London in dem todten Christus zwischen dem Täufer und Antonius (früher dem Tura zugeschrieben); in Richmond Herr Cook ein Madonnenbild, Marco Zoppo de Bologna bezeichnet. In Italien treffen wir ihn in Bologna in der Sakristei des Collegio di Spagna, in Pesaro in der dortigen Municipalsammlung, in Mailand bei Dr. G. Frizzoni („büssender Hieronymus“, Marco Zoppo op. bezeichnet) und im Museo Poldi Pezzoli in einer kleinen Bischofsfigur, daselbst dem C. Tura zugewiesen.[2]

[1] Ueber diesen Meister verweise ich meine jungen Freunde auf: „Die Galerien Borghese und Doria-Panfili in Rom“, S. 258 fg.

[2] Zeichnungen von Marco Zoppo in der Bibliothek des Königs zu Turin (als Mantegna), im Museum von Braunschweig

Erst um das Jahr 1470 durch die von den Bentivogli nach Bologna berufenen Ferraresen, Francesco Cossa, Galasso Galassi junior, Ercole Roberti, und namentlich durch Lorenzo Costa (1483—1509) wurde die ältere bolognesische Malerschule (die sogenannte Schule des Francia) gegründet. Sehen wir uns z. B. die Nielloarbeiten des Francesco Raibolini an, welcher bis ungefähr um 1490 Goldarbeiter geblieben war, wiewol er schon 1488 als Maler vorkommt, so finden wir in denselben keine Spur jenes Stils, den er später durch die Berührung mit Lorenzo Costa in seinen Gemälden entwickelte.

Sein ältestes Bildchen, das auf uns gekommen, „der Gekreuzigte mit den Heiligen Johannes und Hieronymus“ im Zimmer des Bibliothekvorstandes im Archiginnasio zu Bologna erinnert noch sehr an Costa. (Siehe die gute photographische Aufnahme von Anderson in Rom.)

Auch diese ferraresisch-bolognesische Malerschule ist in der Berliner Galerie ziemlich vollständig repräsentirt durch die Meister Francesco Raibolini, Francia genannt, und dessen Söhne Giacomo und Giulio Francia, durch Amico Aspertini, Girolamo Marchesi, Bartolommeo Ramenghi und Innocenzo Francucci.

Zur grossen Zierde dieser Sammlung gehören nun

(gleichfalls als Mantegna) und im Britischen Museum (als Cosimo Tura, ehemals in der Sammlung Grahl). Man bemerke in dieser Zeichnung die Form des Fusses, welche verschieden von der des Cosmè ist. Dieser ist stets ein tüchtigerer Zeichner, Zoppo hingegen milder. Die in drei Gruppen auslaufenden Falten über den Füssen der Heiligen rechts sind ähnlich denen über den Füssen der Madonna im Gemälde des Berliner Museums und derjenigen in Bologna. Die Form des Ohres bei Marco Zoppo ist weniger gewunden und bewegt als bei Tura; die Modellirung der Füsse gleichfalls weniger accentuirt.

vorerst einige Werke aus der kräftigen, herben Frühzeit des edeln, in seinen Formen stets reinen und geschmackvollen Francia. Dazu rechne ich vor allem die liebenswürdige Madonna mit dem Kinde und dem heiligen Joseph (Nr. 125), die Francia für seinen Freund Bianchini malte, und die ungefähr derselben Epoche angehören mag, in welcher der bewunderungswürdige heilige Stephanus der Galerie Borghese in Rom entstand. — Ohr und Hand sind auf diesem Bilde sehr charakteristisch für den Meister.

Sehr schwach ist dagegen in seinem Bilde Nr. 118, der „Anbetung der Hirten", Amico Aspertini in dieser Galerie vertreten. Dieser Schüler des Ercole Roberti, der später auch von Costa beeinflusst wurde, ist sehr ungleichmässig in seinen Arbeiten; manchmal ist er extravagant und barock, manchmal gibt er uns in seinen Gemälden die schönsten Episoden, wie z. B. seine zwei Wandgemälde in der Kapelle der heiligen Cäcilie in Bologna beweisen. Amico liebt seine Bilder zuweilen mit Gold auszustaffiren und sonst noch durch allerlei Nebendinge interessant zu machen. Gewöhnlich verleiht er seinen Figuren einen allzu grossen Schädel, den er von seinem Lehrer Ercole geerbt zu haben scheint, sodass dieselben schon daran von denen Costa's sich erkennen lassen. Zuweilen jedoch, zumal in den Porträts, kommt er dem Lorenzo Costa so nahe, dass es nicht leicht ist, den einen Meister vom andern zu unterscheiden. Die Farbenscala des Aspertini ist jedoch stets tiefer als die seines Vorbildes Costa.[1]

Die Herren Crowe und Cavalcaselle erklären die Wandgemälde des Aspertini in der Kapelle der heiligen

[1] Mehrere charakteristische Federzeichnungen des Amico Aspertini besitzt die Uffiziensammlung (u. a. Philpot 1237), und eine ebenso charakteristische Pergamentzeichnung befindet sich in der Venetianischen Akademie.

Cäcilie, vom Jahre 1506[1], für seine Erstlingswerke, während sein „Tirocinium“ bezeichnetes grosses Altarbild (in der Pinakothek zu Bologna) ohne allem Zweifel einer viel frühern Epoche angehören muss. Auch schreiben sie diesem bolognesischen Meister das eine (Nr. 573) der zwei Bildchen im Museo von Madrid zu, welche im Kataloge des Don Pedro Madrazo richtiger der altumbrischen Schule zugewiesen sind, mir aber als untrügliche Werke des Baldassare Peruzzi erscheinen, aus seiner Frühzeit nämlich, da er noch unter dem Einflusse des Pintoricchio malte, wie z. B. in seinen Fresken in S. Onofrio in Rom.[2] Das andere Bildchen (Nr. 574) liessen die Historiographen unbeachtet (I, 576). Wie wir aus den Fresken in S. Onofrio zu Rom wissen, malte Baldassare Peruzzi, ehe er sich den Sodoma zum Vorbilde wählte, unter dem Einflusse und der Leitung des Pintoricchio.[3]

Von des Francia Söhnen und Schülern Giacomo und Giulio befinden sich mehrere Bilder in dieser Sammlung. Die „Keuschheit“ (Nr. 271, nicht mehr ausgestellt) gehört der Frühzeit des Giacomo an und wurde wahrscheinlich nach einer Zeichnung des Vaters von ihm gemalt. Auch „Maria mit dem Kinde und dem heiligen Franciscus“ (No. 293, auch nicht mehr da) ist ein frühes Werk des Meisters. Im grossen

[1] Bei der im Jahre 1875 stattgehabten Reinigung der Fresken der Kapelle der heiligen Cäcilie entdeckte man auf dem einen der Gemälde des Lorenzo Costa die Jahreszahl 1506. Die ganze Kapelle war also vollendet noch vor dem Einzuge Julius' II. in Bologna.

[2] Die zwei Bildchen im Museo von Madrid, wahrscheinlich Cassoni, stellen das eine (Nr. 573) den „Raub der Sabinerinnen“ dar, das andere (Nr. 574) die „Enthaltsamkeit des Scipio“.

[3] In der Bologneser Pinakothek verwechselt man den Amico mit seinem Bruder Guido und gibt verkehrterweise die „Anbetung der Könige“ dem Guido und die „Beweinung Christi“ dem Amico.

Bilde „Maria als Himmelskönigin“ (No. 287) scheinen mir die Heiligen Franciscus und Johannes der Täufer die Hand des jüngern Bruders Giulio zu verrathen.

In des Giacomo Bildern aus den dreissiger Jahren (1530—40 und noch später) erkennt man deutlich den Einfluss, den der damals hochberühmte Dosso auch auf diesen Bolognesen ausgeübt hat (Brera, Nr. 175 und 181). Die Herren Crowe und Cavalcaselle schreiben dem Giacomo Francia zwar auch die zwei Wandgemälde in der Kapelle der heiligen Cäcilie zu, von denen das eine die „Taufe des Valerianus“, das andere die „Marter der heiligen Cäcilie“ darstellt (I, 574); dieselben gehören jedoch, wie schon Lamo in seiner im Jahre 1560 gedruckten „Graticola“ sagt, dem Tamarozzo an, einem Schüler des Costa und des Francia.[1]

Ein anderer Maler aus der Schule des Francia, welcher sich in späterer Zeit den Dosso zum Vorbilde gewählt, ist Bartolommeo Ramenghi aus Bagnacavallo. Ich bezweifle sehr, dass er, wie Girolamo Marchesi, einen directen Einfluss von Raffael erfahren habe. Mir wenigstens ist kein einziges Werk von ihm zu Gesicht gekommen, in dem ein geistiger Einfluss Raffael's auf ihn bemerkbar gewesen wäre. In seinen Bildern aus der Frühzeit erinnert er an die Schule des Francia, etwa wie seine Zeitgenossen Giacomo und Giulio Francia; später ahmte er den Dosso nach. Ueberhaupt muss die Behauptung einer directen Einwirkung Raffael's auf seine Zeitgenossen mit grosser Vorsicht aufgenommen werden, wie auch die des Mantegna oder des Perugino auf ihre Zeitgenossen cum grano salis zu verstehen ist. Diese angenommenen Traditionen wurzeln in den meisten Fällen nur in der Municipaleitelkeit. Doch kann man zugeben, dass allerdings bei vielen Malern

[1] Ueber diesen Maler siehe „Die Galerien Borghese und Doria-Panfili in Rom“, S. 286, Anmerkung 1.

aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Verbreitung der Compositionen Raffael's durch die Stiche eines Marcantonio, eines Marco Dente, eines G. Caraglio u. a. m. viel dazu beigetragen haben, den Einfluss des grossen Urbinaten auf alle Provinzen Italiens mehr oder weniger auszudehnen.

Das Bild des Bagnacavallo in dieser Galerie, Nr. 238, stellt die Heiligen Petronius, Agnes und Ludwig von Toulouse dar und gehört der Zeit des Meisters an, in der er den Dosso nachahmte. Ein schönes, zu wenig bekanntes Bild von diesem Meister befindet sich in der Kirche della Misericordia (1. Kapelle links) in Bologna.

Ein anderer Romagnole, ein Zeitgenosse der ebengenannten Meister, ist Girolamo Marchesi da Cotignola. Derselbe ist weniger als Schüler des Francia, wie der Katalog sagt, zu betrachten, denn als Zögling seiner Landsleute, der Brüder Francesco und Bernardino Zaganelli aus Cotignola.[1] Seine Werke aus der Frühzeit, wie z. B. die „Grablegung“ (Nr. 119), in der Bildergalerie von Budapest, „Hieronymus Marchesys de Cotignola“ bezeichnet, liefern uns dafür den schlagendsten Beweis. Sein Bild in dieser Galerie vom Jahre 1526 („Ertheilung der Ordensregel an die Bernhardiner“, Nr. 268) gehört also der Zeit an, in der auch dieser Romagnole in Rom gewesen war und daselbst starke Einflüsse von Raffael aufgenommen hatte. Unten steht das Wappen der Chigi; wol auch ein Zeichen, dass das Bild in Rom gefertigt wurde. Ja, es ist sogar höchst wahrscheinlich, dass Marchesi wirklich in den „Loggie“, also nach den Zeichnungen und unter der persönlichen Leitung Raffael's gearbeitet habe. Ferner mag ihm das Bildchen im Louvre (Salon Carré) zugedacht werden, unter dem Namen der „Jungfrau mit der Wiege“ be-

[1] Die Zaganelli ihrerseits müssen Schüler des N. Rondinello gewesen sein.

kannt, welches dort als ein Werk Raffael's gilt. Sehr raffaelisch ist überdies seine Madonna mit Heiligen in der Galerie von Bologna Nr. 278.

Wir schliessen diese flüchtige Rundschau der ferraresisch-bolognesischen Malerschule mit einem dritten Romagnolen, der später zwar auch den Raffael nachzuahmen trachtete, jedoch keineswegs mit demselben Geiste wie Girolamo Marchesi. Dieser Maler hiess Innocenzo Francucci und stammte aus Imola. Wie sehr jedoch derselbe in seiner Jugend auch von den Florentinern, namentlich von Mariotto Albertinelli, sich beeinflussen liess, sieht man besonders deutlich in dem Bilde der heiligen Jungfrau, die unter ihrem Mantel eine Schar Andächtiger aufnimmt (Nr. 216 in der Galerie von Bologna), und auch im Madonnenbilde Nr. 587 der Liechtenstein'schen Galerie in Wien, um ein weiteres Bild des Francucci aus dieser Epoche anzuführen. — Das Bild des Francucci in der Berliner Galerie trägt die Nummer 280 und stellt Maria mit dem Kinde und Heiligen dar.

Eine von den ebengenannten drei Romagnolen ganz verschiedene Schulbildung ward ihren zwei Landesgenossen Niccolò Rondinelli aus Ravenna und Marco Palmezzano aus Forlì zutheil. Der erstere erlernte seine Kunst im Atelier des Giambellino in Venedig, der zweite von seinem grossen Landsmann Melozzo, einem directen oder indirecten Schüler des gelehrten Pier della Francesca. Palmezzano, ein sehr mittelmässiges Talent, muss jedoch später auch von Rondinelli beeinflusst worden sein, wie dies schon seine dem Ravennaten ganz eigenthümlichen, reichlich mit goldenen Arabesken verzierten Madonnenthrone zu erkennen geben. Es freut mich, dass auch Director Bode mir in dieser Annahme beistimmt (II, 597).

Zu den Malern der Romagna gehört auch Francesco Zaganelli aus dem Städtchen Cotignola. Berlin hat von

ihm drei Werke aufzuweisen, wovon die zwei kleinern, mit den Wunderthaten des heiligen Antonius merkwürdigerweise früher als Producte aus der Schule des Andrea del Sarto ausgegeben wurden. Ein drittes zu demselben Cyklus gehöriges Bildchen trifft man in der Sammlung Morelli [nunmehr in der öffentlichen Galerie in Bergamo].

Es freut mich, dass Herr Julius Meyer bereits in seinem Katalog von 1883 mir recht gibt und die Brüder Francesco und Bernardino Zaganelli aus der Werkstätte des Niccolò Rondinelli hervorgehen und dann auch von Ercole Roberti beeinflusst sein lässt (siehe die Landschaft auf meinem Bildchen „Heiliger Antonius, der den Fischen predigt", und auf dem Bilde von Ercole in der Brera) und nicht, wie Crowe und Cavalcaselle behaupten, auch von Palmezzano abhängig macht.

Ein Nachahmer und Schüler derselben ist Antonio Pyrrhi, von dem unter anderm zwei bezeichnete Gemälde in der Sammlung Poldi Pezzoli in Mailand vorkommen („Sebastian", Halbfigur und „Heimsuchung").

Die Berliner Galerie besitzt kein Werk von Rondinelli, wol aber eins des spätern Ravennaten Luca Longhi. Die ebenfalls mit Goldarabesken geschmückten Throne auf den Bildern des Longhi lassen uns vermuthen, dass er seine ersten Lehrjahre unter der Leitung seines Mitbürgers Rondinelli durchgemacht habe. Später jedoch muss er, scheint mir, Bologna besucht und dort sich an den Werken des Innocenzo da Imola und des Giacomo Francia ausgebildet haben.

Die Bilder seiner ersten Manier, welche ungefähr bis zum Jahre 1545 reicht, haben alle ein noch ziemlich alterthümliches Aussehen; in seiner zweiten Manier gibt er sich als Nachahmer des damals hoch in Gunst stehenden Parmeggianino zu erkennen mittels dessen Stichen. Seine thronende Maria mit dem Christkinde und Heiligen in dieser Galerie (Nr. 117) gehört dem

Jahre 1542 und also noch der ersten Manier des Meisters an.

Wir fahren nun über den Po hinüber in der Absicht, den Venetianern und den Lombarden einen kurzen Besuch abzustatten.

Aus den glänzenden Malerschulen der erstern besitzt die Berliner Sammlung wahre Kleinodien.

A tout seigneur tout honneur. Wir fangen daher an mit der Schule der Stadt Venedig oder der „Dominante", wie dieselbe vom Volke genannt wurde.

Ein altes Sprichwort charakterisirt die verschiedenen Provinzen der ehemaligen Republik folgendermassen:

Veneziani, gran Signori,

Padovani, gran Dottori,

Vicentini, magnagatti (Katzenfresser, d. h. vornehm thuend, aber geizig),

Veronesi, mezzo matti (sorglos und lustig),

Bresciani, spacca cantoni (Eisenfresser),

Bergamaschi, facoglioni (sich dumm stellend, den Tölpel spielend, um die andern zu überlisten).

In der That waren die Venetianer grosse Herren, gran Signori, Aristokraten im guten Sinne des Wortes. Die Genuesen, ihre Nebenbuhler, treten uns in der Geschichte stets als rührige, gescheite, unternehmende Kaufleute, als tüchtige Seefahrer entgegen; die Venetianer waren nicht nur dies, sondern sie waren, wie die Engländer unserer Tage, zugleich auch „grosse Herren". Die venetianische Kunst legt davon die glänzendsten Zeugnisse ab.

In seinem bereits angedeuteten Artikel: „*La Renaissance au Musée de Berlin*" in der „Gazette des Beaux-Arts" (1889, S. 489) behauptet Dr. Bode, dass die ganze venetianische Malerei wie die ganze Kunst der Venetianer zur Zeit der Renaissance ihr Bestes, d. h. den Reiz ihres Colorits dem Einfluss des Orients verdanke. Demnach würde das Gefühl für die Farbenharmonie nach der

Philosophie Bode's von äussern, nicht von innern Ursachen abhängen. Die orientalischen Teppiche, Seiden- und Sammtstoffe haben, wie er meint, das venetianische Colorit erzeugt. „*Aussi ne risquons-nous pas de trop dire en affirmant que la peinture de Venise, comme tout l'art vénitien de cette époque, doit le meilleur de soi, son charme de coloris, à la direction de l'Orient.*"

Im Anfange des 15. Jahrhunderts stand die Malerschule der Stadt Venedig freilich tief unter der Schule der dortigen Bildner. Die Maler de Flor, Francesco und sein Sohn Jacobello, Jacobello de Bonomo [1] und andere Bilderverfertiger von noch geringerm Schlage vertraten in Venedig die Malerkunst, als Gentile da Fabriano und sein noch viel bedeutenderer Mitarbeiter, der Veronese Vittor Pisano, Pisanello genannt [2], um das

[1] Von Jacobello de Flor sah man ein grosses authentisches Werk in der Sakristei des Domes von Ceneda, nunmehr in der Venetianischen Akademie; von Jacobello de Bonomo eins, mit dem Jahre 1385 bezeichnet, in der Pfarrkirche von S. Arcangelo, unweit Rimini.

[2] Die Herren Crowe und Cavalcaselle, gewöhnt, in ihrem voluminösen Werk über die italienische Malerei die Kunstschule nicht als ein lebendiges, organisches, aus dem Boden herausgewachsenes Ganzes anzusehen, sondern vielmehr als ein zufälliges Conglomerat von Künstlern, welche ebenso wohl in Apulien als in Toscana, ebenso wohl in Finnland als in Italien geboren und erzogen sein können, lassen daher auch den grossen Veronesen Vittor Pisano einerseits aus einer Miniatorenschule hervorgehen, andererseits in Umbrien und dann in Florenz zum Künstler herangebildet werden (I, 450, 451 und 452). Zum Belege dieser sehr sonderbaren Anschauung schreiben sie demselben Bilder zu, die irrthümlicherweise allerdings in der Städtischen Galerie von Verona, wo sich dieselben gegenwärtig befinden, ihm angerechnet werden, die ihm jedoch schwerlich angehören. Schon der auf dem Madonnenbilde mit der heiligen Katharina (Nr. 52) angebrachte Pfau, das Monogramm des Meisters, hätte die Herren belehren sollen, dass dieses Bild dem Stefano da Zevio und nicht dem sogenannten Pisanello zuzuweisen ist.

Jahr 1422 etwa nach Venedig berufen wurden, mit dem Auftrage, im Palazzo ducale einen Saal mit Malereien auszuschmücken.

Die Gegenwart dieser zwei hervorragenden Künstler in der Lagunenstadt gab auch der dortigen Malerschule einen neuen Aufschwung. Jacopo Bellini wurde Schüler des Gentile und begleitete seinen Meister, nachdem letzterer seine Arbeit in Venedig vollendet hatte, nach Florenz. Während der wenigen in der Lagunenstadt zugebrachten Jahre müssen nun Gentile und Pisanello nicht nur den Bellini in ihrer Kunst unterrichtet haben,

Dem Abate Giacomo Morelli zufolge wäre Vittor Pisano im Dorfe S. Vigilio am Gardasee geboren (s. Anonimo Morelliano) um 1380, gestorben zwischen den Jahren 1451 und 1455, und Biondo von Forlì schrieb um das Jahr 1450 seine „*Italia illustrata*", worin es heisst: „*Pictoriae artis peritum Verona superiori saeculo habuit Aticherium; sed unus superest, qui fama ceteros nostri seculi faciliter antecessit, Pisanus nomine*". Pisanello muss, laut den letzten Forschungen, aller Wahrscheinlichkeit nach im Laufe des Jahres 1451 gestorben sein, Gentile bedeutend früher (d. h. zwischen 1427—28, wie aus einem in der *Rivista Misena* von 1891 publicirten Document aus dem Archiv von Fabriano hervorgeht.

Facio aus Genua, der sein Buch „*de viris illustribus*" zwischen den Jahren 1455 und 1457 verfasste, sagt von Pisano: „*Mantuae aediculam pinxit et tabulas valde laudatas. Pinxit Venetiis in palatio Fridericum Barbarussam Romanorum Imperatorem, et ejusdem filium supplicem etc.; pinxit et Romae in Joannis Laterani templo, quae Gentilis D. Joannis Baptistae historia inchoata reliquerat, quod tamen opus postea, quantum ex eo audivi, parietis humectatione paene obliteratum est. Sunt ejus ingenii atque artis exemplaria aliquot picturae in tabellulis ac membranulis, in quis Hieronymus Christum crucifixum adorans, ipso gestu et oris majestate venerabilis etc. Picturae adjecit fingendi artem etc.*" — Pisano malte auch im Castello von Pavia. Lionello d'Este schrieb von ihm: „*Pisanus omnium pictorum hujusce aetatis egregius*" (s. Maffei, Pars III, Cap. VI, col. 153). Ueber das ihm zugeschriebene Rundbild siehe weiter unten.

sondern ihr Einfluss auch auf Giambono und namentlich auf Antonio Vivarini von Murano erscheint mir in den Werken dieser zwei letztern Maler unleugbar. In den dreissiger Jahren gründete Antonio die später berühmt gewordene Bilderfabrik von Murano, in der um das Jahr 1440 ein Deutscher aus der Kölner Schule (wie es scheint), der bekannte Johannes Alemannus, Anstellung fand. Aus dieser Kunstwerkstatt, die für alles sorgte, was zum Schmucke eines Kirchenaltars nöthig war, gingen später die Maler Bartolommeo Vivarini, ein jüngerer Bruder des Antonio, und Alvise Vivarini, Andrea da Murano und andere Maler hervor.[1]

Die Berliner Sammlung besitzt in der „Anbetung der Könige" (Nr. 5) weitaus das interessanteste Werk des Antonio da Murano, das mir bekannt ist. Es ist dies ein Bild aus seiner Frühzeit, etwa zwischen 1435 und 1440 entstanden. In diesem für die Kunstgeschichte kostbaren Gemälde gewahrt man auch nicht den leisesten Einfluss des von neuern Schriftstellern doch viel zu hoch gestellten Johannes Alemannus, wol aber eine sehr ausgesprochene Einwirkung des Gentile da Fabriano und des Pisanello von Verona. Der landschaftliche Grund in demselben erinnert durchaus an Gentile's Art und Weise. Dieses Werk beweist auf die untrüglichste Weise, dass Antonio schon ein ausgebildeter Maler war, als er mit Johannes Alemannus die bekannte Werkstatt in Murano gründete. Die Werke dieses Meisters sind sehr selten ausserhalb Italiens — die Louvregalerie besitzt eine kleine Tafel mit dem heiligen Ludwig (Inconnus, Nr. 514) und die National Gallery zu London ein zweitheiliges Altarwerk mit vier Heiligen.

Von Bartolommeo, dem jüngern Bruder und zum

[1] Johannes Alemannus und Johannes de Muriano scheinen ein und dieselbe Person zu sein; ebenso hat es auch nicht zwei Maler Alvise Vivarini, einen ältern und einen jüngern gegeben.

Theil auch Schüler des Antonio, findet sich in der Berliner Galerie ebenfalls ein vorzügliches Bild vor. Ich meine damit das interessante, höchst charakteristische Bild, auf dem Maria mit dem auf der Brüstung vor ihr sitzenden, bekleideten Kinde dargestellt ist; über ihr ein Fruchtgehänge (Nr. 27).[1] Dieses Bild wird im Katalog leider noch immer dem Andrea Mantegna zugemuthet [wiewol jetzt doch mit dem Fragezeichen, F.]; selbst die Herren Crowe und Cavalcaselle stimmen in dieses Urtheil mit ein, ja wollen sogar das von Mantegna dem Matteo Bosso, Abt von Fiesole, gemalte Madonnenbild darin erkennen (II, 376).[2] Dies wurde

[1] Die vom Meister selbst ganz oder doch zum grössten Theile ausgeführten Bilder haben nie einen landschaftlichen Grund, sondern entweder Gold oder Luft, und sind zudem durch die Feinheit und Schärfe der Modellirung und Ausführung leicht von den nach seinen Cartons von Gehülfen ausgeführten Arbeiten zu unterscheiden. Während die letztern mit der Aufschrift: *factum per Bartholomeum etc.* versehen sind, tragen die erstern, von Bartolommeo selbst gemalten, entweder die Aufschrift: *Bartolomeus de Muriano pinxit*, oder auch *Opus Bartholomei de M.* Die Herren Crowe und Cavalcaselle machen jedoch, wie ich sehe, gar keinen Unterschied zwischen diesen mehr oder minder rohern Atelierwerken (je nach dem dafür festgesetzten Preise) und den feinern vom Meister selbst ausgeführten Gemälden (I, 47 und 48).

[2] Die Modellirung des Gesichts wie die Zeichnung des Gefältes in diesem Bilde ermangeln jener feinen plastischen Schärfe, die wir in den Gemälden des Mantegna nie vermissen; auch ist das Gesichtsoval der Maria zu bausbackig für den Paduaner, entspricht dagegen ganz und gar dem Madonnentypus des Vivarini, bei dem auch die Umrisse stets schwärzer gezeichnet sind. Die geschwollenen Handknöchel, die zugespitzten Finger, der bronzefarbige Nimbus, das Roth des Madonnenkleides u. a. m. lassen überdies leicht den Muranesen vom Paduaner unterscheiden. Sogar die Form des Zettels (Cartellino) spricht für Bartolommeo Vivarini, während Mantegna niemals seinen Namen auf Cartellini zeichnete. Wahrscheinlich stand, ehe man diese Madonna zu einem Bilde von Mantegna stempelte, der Name Bar-

aber neuerdings in dem Gemälde der Brera-Galerie bestätigt, worin die Madonna von vielen singenden Cherubköpfen umringt ist. Zwar vermuthet Dr. Bode in dem berliner Bild ein Jugendwerk des Mantegna (in seinem Artikel in der „Gazette des Beaux-Arts", 1889, S. 115); allein man vergleiche es mit dem authentischen Frühbild, dem Poliptychon in der Brera, und man wird sehen, welcher Abstand zwischen dem einen Bilde und dem andern wahrnehmbar ist.

Die herrlichen Kohlezeichnungen in der Albertina in Wien zu den Porträts des Bonsignori in der Londoner National Gallery und in der Städtischen Sammlung von Bergamo, verglichen mit den Kohlezeichnungen des Alvise Vivarini, sagen es deutlich, dass Bonsignori von Vivarini das Beste seiner Kunst erlernte.

Dass Bartolommeo Vivarini später(?) auch unter dem Einflusse der paduanischen Schule und selbst des Antonello da Messina gestanden haben soll, wollen wir auf sich beruhen lassen. Was würden ernste Kritiker dazu sagen, wenn jemand dem Publikum erklären wollte,

tholomeus de Muriano p. darauf. Die Herren Crowe und Cavalcaselle, die also dieses Bild als Werk des Mantegna ansehen, glauben überdies das Jahr bezeichnen zu können, in dem es gemalt worden, nämlich 1464, in derselben Epoche nämlich, als Mantegna das herrliche Triptychon in der Tribuna der Uffizien malte (I, 386). Verwechselten nun die genannten Historiographen in diesem Madonnenbilde den B. Vivarini mit dem Mantegna, so begingen sie einen ähnlichen Irrthum in Pavia, wo eine gefälschte Aufschrift (auch ein Document) auf einem Madonnenbilde des B. Vivarini sie verleitete, dasselbe als Werk des Giambellino in ihr Inventarium aufzunehmen. Das bewusste Bild befindet sich in der Sammlung Malaspina von Pavia, Nr. 9 (I, 153). Täusche ich mich nicht, so dürfte an diesen häufigen *qui pro quo* theils ihre Beeinflussungstheorie, theils die gänzliche Missachtung der verschiedenen Formen bei diesen drei Meistern, sowie die abergläubische Verehrung der sogenannten Documente Schuld haben.

dass z. B. Goethe dieses oder jenes Gedicht unter dem Einflusse von Herder, von Wieland, von Bürger, von Rousseau, von Sterne u. s. w. geschaffen habe? Möglich ist es allerdings, allein wer kann es beweisen? Es kommt doch vor allem darauf an, dass man seine Theoreme auch beweist. — Doch kehren wir zu unsern Muranesen zurück.

Die thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen (Nr. 38) von Alvise Vivarini ist in meinen Augen nicht nur das bedeutendste Werk dieses Meisters, sondern eins der bedeutendsten Bilder venetianischer Kunst im 15. Jahrhundert. In diesem Gemälde ist Alvise so edel und kräftig wie Bartolommeo Montagna, und ausser Giovanni Bellini wüsste ich keinen Meister in Venedig namhaft zu machen, der im letzten Decennium des 15. Jahrhunderts solch ein Bild zu schaffen im Stande gewesen wäre. Wie wir uns überzeugt haben, sind die Muranesen in diesen Sälen so trefflich vertreten, wie nirgendwo anders.

Ein schwaches Product, vielleicht von einem Schüler des Alvise Vivarini, ist das noch immer als echt angegebene Tafelbild, welches auf dem alten Rahmen den Namen des Gentile Bellini trägt (Madonna mit dem segnenden Kinde und zwei andächtigen Stiftern). Abgesehen von den Formen der bezeichnenden Körpertheile, die bei diesem grossen Meister ganz verschieden sind von denen auf diesem Bilde, frage ich, ob denn der geistige Inhalt in letzterem einem Künstler von der Bedeutung des Gentile Bellini entspricht. Einen Künstler von diesem Schlage hätte wahrlich die Republik nicht dem Sultan nach Konstantinopel, da er einen guten Maler haben wollte, zugeschickt. — Die Aufschrift ist augenscheinlich gefälscht. Umsonst trachtet man das Gemälde in die Knabenzeit des Künstlers zu setzen (was die Mache uns zu thun verbietet); ein Kunsttalent wie das des Gentile kann unmöglich solch leb-



SITZENDE ORIENTALIN, ZEICHNUNG VON GENTILE BELLINI,
IM BRITISH MUSEUM ZU LONDON.

[Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach.] S. 77.

lose Hände, solch grobe Madonna mit Christkind gemalt haben.[1]

In der nebenstehenden Abbildung nach einer Zeichnung des Gentile Bellini sieht man, wie seine Technik noch an die des Pisanello erinnert und wol auch von derjenigen des Gentile da Fabriano, des Lehrers seines Vaters, abhängig gewesen sein mag.

Von Marco Basaïti, dem Schüler und Gehülfen des Alvise Vivarini, als welchen der Katalog ihn sehr richtig bezeichnet, finden wir in dieser Galerie zwei Werke: „die Klage um den Leichnam Christi" (Nr. 6), und einen „heiligen Sebastian" (Nr. 37), ein allerdings stark restaurirtes Werk des Meisters.[2]

Von andern Schülern des Alvise Vivarini, wie Ja-

[1] Die früher der Schule von Padua zugemuthete kleine „Verkündigung" (Nr. 1148) ist jetzt richtig als ein Werk aus der Schule des Alvise Vivarini verzeichnet: sie dürfte vielleicht ein Jugendwerk des Benedetto Diana sein (oder des Basaiti?)

Die Altartafel in sechs Abtheilungen hingegen (Nr. 1143), „Werkstatt des Vivarini" wäre richtiger als Werkstatt des Alvise Vivarini zu bezeichnen, da Alvise ja eine andere Schule hatte als der ältere Bartolommeo, mit dem er nicht verwechselt werden darf. Der heilige Antonius von Padua, der darin vorkommt, ist ja derselbe, den wir in Alvise's Bild der Venetianischen Akademie und sodann einzeln auch im Museo Correr sehen. — Auch von Lazzaro Bastiani, der ebenso sehr der Schule des Carpaccio als der des A. Vivarini angehört, besitzt die Berliner Galerie ein Werk („Beweinung Christi", Nr. 1170 A). — Eine andere Pietà (Christus zwischen Nikodemus und Arimathias) vielleicht auch von ihm, wiewol stark restaurirt, im Besitz der Frau Lina Ginoulhiac in Mailand.

[2] Das beachtenswerthe Triptychon der drei Heiligenfiguren mit der Lunette (Nr. 20), wol aus den vorgerückten Jahren des Basaïti, scheint unser Autor nicht gesehen zu haben. Hingegen hat er ihm bereits im zweiten Bande, S. 19, das köstliche Jugendbild (Nr. 40, siehe Abbildung daselbst) vindicirt, welches Dr. Bode nur dubitativ dem Meister gibt und noch als „Schule des Alvise Vivarini" anführt. F.

copo da Valenza, Bernardo Parentino, Girolamo Moceto[1], besitzt die Berliner Sammlung, soviel ich weiss, keine Bilder. Ich fand dagegen in diesen Sälen einen „Christus mit den beiden Jüngern zu Emmaus" (Nr. 1) von Marco Marziale, einem Zeitgenossen der soeben genannten Maler. Lassen wir jedoch alle diese Meister zweiten und dritten Ranges und gehen wir an die Betrachtung der in dieser Galerie enthaltenen Werke des grössten aller Künstler Venedigs im 15. Jahrhundert, ich meine des Giovanni Bellino.

Der Katalog führt deren nicht weniger als fünf auf, nämlich:

1) „Die Beweinung Christi" (Nr. 4). Dieses Bild ist zwar sehr übermalt, scheint mir jedoch Originalarbeit des Meisters zu sein.[2]

2) „Maria mit dem segnenden Kinde" (Nr. 10) halte ich dagegen für Atelierbild. Das Originalgemälde be-

[1] Ich sehe, dass auch die Herren Crowe und Cavalcaselle, dem Bernasconi folgend, den berühmten Kupferstecher H. Mocetus unter die veroneser Maler setzen, ja dass sie sogar in seinen Werken einzelne charakteristische Züge der veronesischen Schule finden. Ich kann leider auch in diesem Punkte ihre Ansicht nicht theilen. Der Umstand, dass in einer Kirche von Verona (S. Nazzaro e Celso) ein bezeichnetes Bild von Moceto sich vorfindet, kann doch wahrlich nicht als Beweis angesehen werden, denselben zu einem Veroneser zu stempeln. Meiner Ansicht nach ist der Künstlercharakter des Moceto durchaus venetianisch, und ich vermuthe, dass er entweder in Murano oder in Venedig geboren und erzogen sei. Seine Werke sprechen hierfür insgesammt. Alvise Vivarini muss aller Wahrscheinlichkeit nach sein Lehrer gewesen sein. Das grosse Glasfenster in S. Giovanni e Paolo (dessen Inschrift, im Anfange dieses Jahrhunderts darauf gesetzt, alle Kunstschriftsteller irregeleitet) gehört ganz dem Moceto. Vasari führt ihn auch als Gehülfen des Giambellino an (Vasari, V, 12).

[2] Wir vermissen leider Lermolieff's Urtheil nach der kürzlich vorgenommenen Reinigung des Bildes. F.

findet sich im Privatbesitze in Mailand.[1] Ein anderes, jedoch stark übermaltes Atelierbild mit demselben Gegenstande hängt in der Gemäldesammlung der Städtischen Bibliothek von Treviso.[2]

3) „Maria mit dem Kinde" (in der Linken eine Birne haltend), Nr. 11, erscheint mir ebenfalls als Atelierbild; das Originalgemälde dürfte wol das stark übermalte Bild (Nr. 94) mit der gefälschten Aufschrift und der Jahreszahl 1487 in der Akademie von Venedig sein (zwei gleichmässige Bäume im Hintergrund zur Seite).[3]

4) Trefflich dagegen ist die „Pietà" (Nr. 28), der todte Christus von zwei trauernden Engeln gestützt und beweint. Ich kann nicht umhin, der Direction der Galerie meinen vollen Beifall für den Muth zu zollen, mit dem sie dieses für den Meister so charakteristische schöne Bild, welches früher dem Mantegna zugeschrieben war, seinem rechtmässigen Autor zurückerstattet hat.[4] Die „Pietà" in der Brera zu Mailand ist ältern

[1] Nunmehr in Bergamo unter den Gemälden der Stiftung Morelli aufzusuchen.

Zwischen dem berliner Bilde und dem von Bergamo ist ungefähr dasselbe Verhältniss wahrzunehmen, wie zwischen den zwei Porträts von Giuliano de Medici in Bergamo und in Berlin. Der derbere Zug, die schärfere Zeichnung in den Exemplaren von Senator Morelli sind ebenso bezeichnend für ursprüngliche Werke der bezüglichen Meister, als die Milderung solcher Eigenthümlichkeiten bei Copisten und Nachahmern gebräuchlich ist. (Man vergleiche bei den zwei Madonnenbildern nicht nur die verschiedene Angabe der Gesichtszüge, sondern auch die Behandlung des weissen Tuches über der Stirn der Jungfrau.) F.

[2] Die Herren Crowe und Cavalcaselle citiren beide Bilder als Originalwerke des Giambellino (I, 152 und 153).

[3] Die beiden Bilder mögen wol in derselben Zeit, um 1500, entstanden sein, allein in der Composition sind sie doch ziemlich verschieden. F.

[4] Die Herren Crowe und Cavalcaselle scheinen dieses Bild dem Bonsignori zuweisen zu wollen (I, 387, 1).

Ursprungs als diese. Eine ähnliche „Pietà“ besitzt auch Herr Mond in London, theilweis übermalt und entstellt, früher unter dem Namen des Mantegna. Von allen Pietàdarstellungen des Meisters ist in meinen Augen die im Stadthause von Rimini die herrlichste. Die Herren Crowe und Cavalcaselle wollen zwar auch jenes so fein und so tief gefühlte Bild dem Giambellino abstreiten, um es dem höchst unbedeutenden Maler Zaganelli aus Cotignola zu schenken.[1] Aber damit fügen sie nicht nur dem Bellini, sondern auch dem Vasari ein grosses Unrecht zu. Denn Messer Giorgio führt das Werk in seiner Geschichte nicht nur als Werk des Giambellino auf, sondern bemerkt dabei noch ausdrücklich, dass es für Sigismondo Malatesta gemalt worden sei, also vor 1468, dem Todesjahre des Sigismondo.[2] Dr. Bode stimmt mir bei (Cic. II, 634).

5) „Maria, welche mit beiden Händen das Kind auf einer Brüstung hält; im Grunde bergige Landschaft“ (Nr. 1177); noch sehr unvollkommen in den Formen und überdies sehr übermalt, allein wol doch echtes Jugendwerk, etwa zwischen 1450 und 1460 zu setzen.

Auch aus der Reihe der zahlreichen Schüler und Nachahmer des Giambellino finden sich nicht wenige in den Sälen der Berliner Galerie vertreten.

Vom stets würdevollen, wiewol etwas einseitigen Cima da Conegliano hängen unter Nr. 2 eine thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen, und unter den Nrn. 7 und 17 zwei gute Madonnenbilder.

Die Bezeichnung in ungewöhnlicher Form und Grösse

[1] I, 191.

[2] „*Fece in Arimino al Signor Sigismondo Malatesti una Pietà con due* (es sind deren drei) *puttini che la reggono, la quale è oggi in S. Francesco di quella città.*“ (Vasari, Ausg. Le Monnier, V, 17). Nur der Flüchtigkeit des Aretiners ist es zuzuschreiben, dass er von zwei statt drei Engeln spricht.

auf letzterem, welches übrigens stark restaurirt ist, wurde gewiss von fremder Hand hinzugefügt.

Der Katalog schreibt ihm ein viertes Bild zu, die „Heilung des Anianus", das aber nur als ein Atelierwerk anzusehen ist. Den Cima habe ich stets für den Hauptschüler des Giov. Bellini gehalten; dass er Einflüsse des Antonello erhalten, wie Dr. Bode meint, kann sein, allein wird schwer zu beweisen sein.[1]

Von Pier Maria Pennacchi sehen wir eine „Pietà" unter Nr. 1166, Christus im Grabe von Engeln gehalten. Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 227) widmen diesem Jugendwerke des Pennacchi Worte der vollen Anerkennung, in welches Lob wir gern einstimmen; sie fügen jedoch hinzu, dass die Werke aus der Frühzeit dieses Trevisaners so verschieden seien von seinen spätern Arbeiten, dass sie an der Echtheit derselben hätten zweifeln müssen, falls diese „Pietà" in Berlin nicht bezeichnet wäre. Sie erklären dieses Phänomen mit der Annahme, dass Pennacchi, ehe er in das Atelier des Bellini kam, unter dem Einflusse der Schule des Squarcione in Padua gestanden haben müsse, wodurch seine Werke jenes „Gemisch von Transalpinischem und Paduanischem" in ihrem Aussehen erhielten, das den Bildern so vieler älterer Maler Norditaliens so wenig Anziehungskraft verleihe. Pennacchi hätte nun gleich nach seiner Ankunft von Padua in Venedig die „Pietà" mit dem falschen Dürermonogramm (gegenwärtig im Museo Correr, Nr. 27, als „incerto veronese") gemalt, ein Bild, dessen verfeinerter Stil den Einfluss der Bellini und der Vivarini verrathe, trotzdem jedoch noch so deutsch im Ausdruck sei, dass das Monogramm Dürer's und die Jahreszahl 1499 darauf

[1] Das früher dem Bergamasker Previtali zugemuthete Gemälde der drei heiligen Frauen wird jetzt richtig einem Nachahmer des Cima zugewiesen.

selbst heutzutage noch für baare Münze genommen würden.

Nach dem Urtheil der berühmten Historiographen der italienischen Malerei war also der Stil des Squarcione ein Gemisch von „Transalpinischem und Paduanischem", eine Definition, der man nicht den Vorwurf allzu grosser Deutlichkeit machen kann.

Squarcione war, wie dies aus seinem auf uns gekommenen Polyptichon (in der Stadtgalerie von Padua) zu ersehen ist, kein Maler erster Grösse, sondern wahrscheinlich gleich seinem Zeitgenossen Pier della Francesca mehr ein trefflicher Lehrer, zumal in der Perspective. Dies scheint mir aus den Werken der verschiedenen Schüler des Squarcione hervorzugehen; denn gerade die strenge Linienperspective ist es, die diese Schule von Padua leicht erkennen lässt — ein Vorzug, den alle Schüler Squarcione's gemein haben, sowol Marco Zoppo, wie Gregorio Schiavone, sowol Mantegna als Ansuino da Forlì, wie Carlo Crivelli, Nicoletto Pizzolo oder Dario und der ältere Girolamo da Treviso.[1] Von dem einen oder andern dieser zwei letzt-

[1] Von Dario von Treviso besitzt Herr Frizzoni-Salis in Bergamo eine „Pietà", der todte Christus von zwei Engeln beweint; auf dem Aermel eines dieser Engel liest man DARIVS TARVI; ein zweites Bild von ihm befindet sich in der Stadtgalerie von Bassano, DARIVS p. bezeichnet; für ebenfalls ihm angehörend, und nicht, wie der Katalog der venetianischen Akademiegalerie besagt, dem Giovanni und Antonio von Murano, halte ich den „Englischen Gruss" (Nr. 581 und 583) daselbst. Sogar die Herren Crowe und Cavalcaselle führen es als Werk der Muranesen an (I, 27). Auch die Städtische Bildersammlung von Padua besitzt unter Nr. 47 ein Werk dieses Meisters. Es stellt in stehender Stellung die Heiligen Franciscus, Hieronymus und Agathe dar. — Vom ältern Girolamo da Treviso sieht man im Dom von Treviso eine Madonna mit Kind und den Heiligen Sebastian und Rochus — auf den Stufen des Thrones zwei musicirende Engel, bezeichnet: Hieronymus Tarvisius pinxit 1487. Auch die Bilder-

genannten Squarcionesken könnte also P. M. Pennacchi den ersten Unterricht erhalten haben. Allein die Behauptung der Historiographen, dass nämlich die Werke dieser Squarcionesken einen so ausgesprochenen transalpinischen Charakter[1] an sich trügen, dass man dieselben für Werke Dürer's halten könne, scheint mir doch aller und jeder Begründung zu entbehren. Es ist wahr, ein Fälscher hat auf die schöne „Pietà" im Museo Correr das Dürer'sche Monogramm und die Jahreszahl 1499 gesetzt, offenbar in der Absicht, das Bild besser verkaufen zu können; ebenso lässt sich nicht leugnen, dass in den Augen eines oberflächlichen Kunstpublikums jenes Monogramm für authentisch gegolten hat, wie dies ebenfalls bei vielen andern falschen Aufschriften auf andern Bildern der Fall war und noch immer ist. Allein wir fragen alle ernstern Kunstforscher, die das Bild im Museo Correr gesehen, ob sie auch die Ansicht der Herren Crowe und Cavalcaselle theilen, dass nämlich jenes Gemälde einen transalpinischen Charakter habe, d. h. den eines Dürer, der Kölner oder einer Niederländischen Schule, oder ob sie nicht vielmehr mit uns in jener „Pietà" den Stempel eines grossen venetianischen Künstlers wahrnehmen? Dass die Herren Crowe und Cavalcaselle den Giambellino in seiner herrlichen, so tief empfundenen Darstellung so gröblich verkennen konnten, thut uns aufrichtig leid, nicht nur für sie, indem sie dadurch einen hohen Kunstgenuss ein-

sammlung Tadini in Lovere (Provinz Bergamo) besitzt eine „Pietà" (sehr übermalt) mit der Aufschrift: Hieronymus Tarvisio pinsit (Nr. 250). Eine andere und zwar bessere sogenannte Pietà, d. h. der von zwei Engeln beweinte todte Christus, befindet sich in der Breragalerie — bezeichnet JERONIMO DA TARVISIO, Nr. 406bis.

[1] Mit diesem Ausdrucke wollen, denke ich, die Herren Crowe und Cavalcaselle doch nicht blos das, was eckig und klotzig und zugleich kleinlich ist, bezeichnen?

gebüsst, sondern noch vielmehr für die Menge ihrer Schüler und Nachfolger, welche durch ihr Urtheil von der breiten Strasse der Kunstwissenschaft ab und in ein Dorngestrüpp geführt werden, aus dem wieder sich zu befreien ihnen wol viel Zeit und Mühe kosten wird.

Von andern Mitschülern des Cima und des Pennacchi (1480—1490) in der Werkstatt des Giambellino, wie Cristoforo Caselli von Parma, Mansueti, Lattanzio von Rimini [1], Niccolò Rondinelli von Ravenna, Jacopo von Montagnana u. a. m., besitzt die Berliner Galerie keine Werke, wol aber begegnen wir in diesen Sälen Bildern einiger Schüler Bellini's aus späterer Zeit, wie Giorgione, Lorenzo Lotto, Vincenzo Catena und Francesco Bissolo. Auch diese vier letztern waren, gleich Cima und Pennacchi, Söhne der Marca Trevisana, eines Bezirks, der schon im 13. Jahrhundert wegen seiner Eleganz, seines Luxus und seiner prunkvollen, heitern Feste in ganz Italien berühmt war und daher „*amorosa*“ und „*giocosa*“ genannt wurde.[2]

[Das herrliche Porträt eines unbekannten Jünglings von Giorgione, welches die Berliner Galerie vor kurzem von Herrn Dr. J. P. Richter erworben, hat Lermolieff bereits mit bündigen aber begeisterten Worten in seinem zweiten Bande, S. 285, erwähnt. F.]

[1] Von Lattanzio da Rimini sieht man zwei grosse Altarbilder, das eine in der Kirche von Piazza, das andere in der von Piazzatorre, zwei Dörfer im Brembothal bei Bergamo; ferner eine das Kind anbetende Maria bei Herrn Federico Antonio Frizzoni zu Bergamo. Ein anderes mit dem Namen bezeichnetes Madonnenbild besass der Antiquar Guggenheim zu Venedig. Von Jacopo da Montagnana sind Bilder in der Kirche des Santo und im bischöflichen Palast zu Padua. In Venedig beim Antiquar Guggenheim: „die Verklärung Mariä mit Propheten, Engeln und den Aposteln“; dieses letztere Werk scheint mir zu den bessern Arbeiten des seltenen Meisters zu gehören.

[2] Siehe *Archivio storico italiano*, Serie I, 8, 622.

Ein früher dem Giorgione zugetheiltes, aber schon seit Jahren mit besserm Verständniss unter die Rubrik „Venetianische Schule um 1515—25" gebrachtes Bild trägt die Nr. 152 und stellt das Porträt zweier Männer dar; beide mittlern Alters, mit schwarzem Barett und in schwarzem Kleide. Die Herren Crowe und Cavalcaselle vermuthen in diesem Bilde[1] das von Vasari in Florenz im Hause der Söhne des Borgherini gesehene, in welchem der junge Borgherini neben seinem Lehrer dargestellt war.[2] Diese Vermuthung ist aber vom Katalog aufgegeben, und wol mit Recht, denn fürs erste stellte jenes von Vasari bezeichnete Bild einen jungen und einen ältern Mann, den Lehrer und den Schüler, dar, während wir hier zwei Männer mittlern Alters vor uns sehen; zweitens deutet in diesem Bilde nicht nur die Zeichnung und die Malerei, sondern auch die Auffassung nicht nur nicht auf Giorgione hin, sondern überhaupt auf eine spätere Zeit, als die des Giorgione war, und endlich drittens ist dieses Gemälde in einem so kläglichen Zustande, dass es auch mir, gleichwie den Herren Directoren, zu gewagt erscheint, ein bestimmtes Urtheil darüber abzugeben.

Hier möge noch einmal des „Bildniss einer jungen Römerin", der trefflichen sogenannten „Dorothea" von Fra Sebastian del Piombo gedacht werden, welche Director Bode im Jahre 1885 für die Berliner Galerie erwarb. Die Landschaft im Hintergrunde mit dem scharfbeleuchteten Mauerwerk und dem warmen Horizont ist noch giorgionesk. Die Haarfrisur, die der Stirn eine dreieckige Form verleiht, ist giorgionesk. Das Pelz-

[1] II, 155.

[2] Vasari, VII, 83. „*In Fiorenza è di man sua in casa de' figliuoli di Giovan Borgherini il ritratto d'esso Giovanni, quando era giovine in Venezia, e nel medesimo quadro il maestro che lo guidava.*"

werk ist durchaus behandelt wie bei der sogenannten „Fornarina“ in der Tribüne der Uffiziengalerie.[1]

[1] Die Stellung, die speciell diesem Gemälde sowie dem Autor desselben unter den gleichzeitigen Malern gebührt, wurde schon in meinem Kapitel „Princip und Methode“ (Bd. I, S. 48 fg.) besprochen.

Hier noch ein Versuch einer chronologischen Aufstellung seiner Werke:

Seiner allerfrühesten Zeit gehört jedenfalls die „Pietà“ im Besitze von Sir Henry Layard an (Bd. I, S. 364); der zweiten Epoche, vor seiner Uebersiedelung nach Rom um 1510, die vier Heiligengestalten (zwei davon aber gänzlich übermalt) in S. Bartolomeo di Rialto zu Venedig, der Tod des Adonis in den Uffizien (daselbst als Moretto), das Altarblatt in S. Giov. Crisostomo in Venedig, der „Violinspieler“ aus der Sammlung des Fürsten Sciarra Colonna, wol um 1509—10.

Ungefähr derselben Zeit dürften ausser der in Bd. I, S. 52, abgebildeten Faunfigur noch zwei Zeichnungen angehören, die eine in der Albertina dem Bald. Peruzzi zugeschrieben (Portefeuille II B. „Umbrer“, Nr. 131), und ein Studienblatt zu zehn weiblichen und männlichen Köpfen (unter Giorgione).

Zwischen 1510—12 in Rom: die Lünetten in der Farnesina mit mythologischen Darstellungen, das Porträt in La Motta, die „Fornarina“ in den Uffizien und die „Dorothea“ in Berlin; nachträglich auch der „Johannes der Täufer“ der Louvregalerie (Bd. I, S. 54) und die „Madonna del velo“ in Neapel. — Zwischen 1513—14 in der Sala del Correggio ebendaselbst (Nr. 2): die „heilige Familie“, schon ganz michelangelesk in den Formen, das Motiv dem Raffael entnommen (Madonna di Loreto). Der „heilige Joseph“ gemahnt noch an Raffael. — 1516: die „Propheten in S. Pietro“ in Montorio; hier ist er ganz und gar michelangelesk, erinnert aber noch an die gleichzeitigen Propheten Raffael's in der Kirche della Pace. — 1518: die „Auferstehung des Lazarus“ in der Londoner National Gallery. — 1520: die „Marter der heiligen Agathe“ in der Pittigalerie. — 1521: zwei Fragmente (die „Heimsuchung“ und die „Geburt Mariä“) im Chor von S. Maria della Pace, befinden sich jetzt im Besitz des Herzogs von Northumberland (die „Heimsuchung“ in der Galerie Borghese ist wol Copie). Vom selben Jahre die „Heimsuchung“ in der Louvregalerie. — Männliches Porträt im Pittipalast. — 1525: Pietà in S.



BILDNISS EINER JUNGEN RÖMERIN, VON FRA SEBASTIANO DEL PIOMBO,
IN DER KÖNIGL. GALERIE ZU BERLIN.

[Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.]

S. 85.

Reichlich ist die Galerie mit Bildern von Lorenzo Lotto versehen; sie zählt deren nicht weniger als vier auf, und diese sind alle echte Werke des Meisters.

Das Bildniss eines Architekten (Nr. 153) ist ein treffliches Porträt aus Lotto's reiferer Zeit (1530—40). Ebenfalls echt ist das Doppelbild, die Heiligen Sebastian und Christoph darstellend, vom Jahre 1531. Das angebliche Bild des Künstlers trägt die Nr. 320.[1] Lotto, etwa um 1477 geboren, müsste also dieses Bildniss im ersten Decennium des 15. Jahrhunderts gemalt haben, falls es ein Selbstporträt wäre. Zeichnung und Mache auf diesem Gemälde deuten jedoch auf eine viel spätere Zeit hin. Dass er darauf L. Lotus pict. zeichnete statt pinxit, thut doch wahrlich nichts zur Sache — finden wir ja dieselbe Bezeichnung auch auf jenem andern Bilde (Nr. 325) von seiner Hand, welches „Christi Abschied von seiner Mutter" darstellt — ein Gegenstand, der auch von Correggio in einem kleinen Bilde behandelt wurde, welches gegenwärtig, allerdings in sehr beschädigtem Zustande, in London bei Herrn Robert Benson sich befindet. Das Bild in Berlin ward von Lotto in Bergamo für den Domenico Tassi gemalt; die Stifterin mit dem Gebetbuche in den Händen stellt die Gemahlin des Domenico Tassi, Elisabetta Rota,

Francesco zu Viterbo. — „Geisselung Christi in S. Pietro in Montorio. — 1527: um diese Zeit malte er das Porträt Clemens' VII. des Museums von Neapel (Nr. 56, unter dem Namen Hadrian's VI.). — 1531: ein anderes, das er dem Michelangelo sandte, auf Schiefer, ebenfalls im Museum von Neapel; dann noch ein anderes bei Lord Taunton in London, und wiederum ein anderes im obern Stockwerk des Palazzo Barberini. — Mehrere Zeichnungen von ihm in den Uffizien, im Louvre, in Chatsworth. (Siehe J. P. Richter's Zusätze zu Vasari und den Katalog der National Gallery.)

[1] Angedeutete Vermuthung ist im Katalog von 1891 aufgegeben. F.

dar.[1] Aus dem Hause Tassi kam das Bild in das Haus des Canonicus Grafen Zanchi von Bergamo und wurde von diesem an den Bilderhändler Abate Massinelli verkauft, der es dann Herrn Solly abtrat. Eine alte, ebenfalls mit der Aufschrift versehene Copie dieses Bildes sah ich vor Jahren beim Antiquar Baslini in Mailand.

Auch die zwei dem Vincenzo Catena zugeschriebenen Bilder sind gut und charakteristisch für den Meister; Nr. 19 stellt Maria mit dem Kinde und Heiligen dar; Nr. 32 ist das Bildniss eines in Venedig ansässigen Fugger aus Augsburg und darf als eins der besten Porträts dieses Malers betrachtet werden.

Der erste Lehrer des Catena möchte wol sein Landsmann, der ältere Hieronymus von Treviso, gewesen sein, wie dies mir aus etlichen Jugendbildern Catena's sich zu ergeben scheint. Ein solches mit Namen bezeichnetes Bild befindet sich unter andern in der Bildergalerie zu Budapest, ein anderes in der Stadtgalerie von Padua.[2]

Dem Francesco Bissolo, einem andern Trevisaner und Schüler, ja Nachahmer des Giambellino, gehört die „Auferstehung Christi" an (Nr. 43). Die bessern Werke dieses guten Malers, aber unbedeutenden Künstlers, werden oft dem Bellini selbst zugeschrieben, wie unter andern auch das viel bewunderte Madonnenbild in der Sakristei des Redentore zu Venedig

[1] Siehe Francesco Maria Tassi, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Bergamaschi*, I, 125.

[2] Das Bild in der Stadtgalerie von Budapest (Nr. 138) stellt Maria mit dem Kinde auf den Knien dar, auf den Seiten der heilige Joseph und eine Heilige; bezeichnet: VIZENZO C. P. Die Mache erinnert an Girolamo da Treviso, die Composition an Giambellino. Die „Darstellung im Tempel" (Nr. 91 in der Städtischen Galerie von Padua) ist bezeichnet: VINCENTIVS DE TARVIXIO (man sieht hier die Schule des Giov. Bellini).



MADONNA MIT HEILIGEN, VON FRANCESCO BISSOLO,
IM BESITZ DES HERRN R. BENSON IN LONDON.

S. 89.

(Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Johannes dem Täufer und Katharina).

Ein für Bissolo bezeichnendes und zugleich mit vollen Buchstaben bezeichnetes Gemälde befand sich früher in der Sammlung Manfrin in Venedig, die „Verkündigung" darstellend; vor wenigen Jahren in diejenige von Herrn Robert Benson in London übergegangen.

In Band II, S. 346, ist bereits angegeben worden, wie Bissolo den Meister Giov. Bellini nicht nur nachzuahmen, sondern auch seinen eigenen Werken den Namen desselben beizulegen wusste, indem er sich aber der bei Bellini ungewöhnlichen Cursivschrift bediente. Ein belehrendes Beispiel davon bietet unter andern das Kapitalbild der Madonna und Kind mit den vier Heiligen im Besitz des ebengenannten Herrn Benson.

Von den Schülern des Giambellino aus dem Bergamaskischen finden wir hier ebenfalls einige Werke vor: unter andern ein ganz vorzügliches, dem Lorenzo Lotto sehr nahe stehendes Frauenporträt von Palma vecchio[1], Nr. 197a, etwa zwischen 1512 und 1520 ge-

[1] Das vermeintliche Madonnenbild von Palma ist bereits in Band I, S. 388, besprochen.

Ein zweites Frauenbildniss wurde im J. 1884 von Dr. Bode in London erworben (Nr. 197B). Nun vergleiche man dieses süssliche Weib mit der von Liebe träumenden obenerwähnten Frau; wie fliessend und durchsichtig ist nicht hier die Pinselführung des Palma, wie durchsichtig das Weisszeug, wie lebensvoll der Blick; man vergleiche auch, wie hier die Lichter auf dem Haar lasirt sind im Gegensatz zu Nr. 197B, wie hart die Augen, wie gläsern der Blick, wie hässlich der Mund, das Fleisch glatt, ohne Risse, geleckt, die Lichter unbehülflich auf die Haare gesetzt. Alles ist hart und kalt in dem Bilde; der Daumen der linken Hand unrichtig modellirt. Ist es eine alte Copie, oder ist es ein ganz neu hergerichtetes Stück von Palma? — Es ist echt, aber ein widerliches Gemälde.

Die Handzeichnungen der Venetianer sind im ganzen höchst selten, jedenfalls viel seltener als diejenigen der bedeutenderen

malt; eine „Anbetung der Könige“ (Nr. 22) von Francesco Rizo da Santa Croce (einem Dorfe im Bergamaskischen). Eine andere Wiederholung in der Städtischen Galerie von Verona. Das Originalbild mit dieser Composition gehört, wenn ich nicht sehr irre, dem Andrea Mantegna an; wo dasselbe sich befindet, kann ich leider nicht angeben, wol aber kann ich versichern, eine auf Täuschung berechnete Copie davon beim Photographen Perini in Venedig gesehen zu haben.[1] Die Zeichnung auf dieser Copie war wahrscheinlich durchgepaust, denn die Formen stimmten mit den dem Mantegna eigenthümlichen genau überein. Francesco Rizo muss um das Jahr 1480 geboren und noch sehr jung nach Venedig in die Werkstatt des Giovanni Bellini gekommen sein. Seine „Verkündigung“, mit dem Namen und dem Jahre 1504 bezeichnet, gegenwärtig in der Städti-

Meister aus Umbrien und Toscana. Von L. Lotto besitzt die Ambrosiana (Libro Resta) zwei Studien zu einem heiligen Joseph (Schwarzkreide); von Palma vecchio sind mir noch nie Zeichnungen zu Gesicht gekommen; jene Röthelzeichnung, Maria mit dem unbekleideten Kinde auf den Armen (ehemals im Besitze des Marquis de Chennevières), die in einer Ausstellung in Paris vor mehrern Jahren als von Palma vecchio bewundert und von Herrn Charles Ephrussi (*Les Dessins des maîtres anciens etc.*, S. 145) als ein „Palma condensé“ bezeichnet wurde, gehört meiner Ansicht nach nicht dem Palma, sondern dem G. A. da Pordenone an. Man vergleiche z. B. das Kind auf dieser Zeichnung mit dem auf jener des Pordenone in der Venetianischen Akademie (Nr. 155 im Katalog des Photographen A. Perini). Die Photographie der Zeichnung des Herrn Chennevières trägt im Braun'schen Katalog die Nr. 212. Schon der bauschige Mantel, ausser dem Gesichtstypus der Maria, verrathen den Pordenone. — Palma ist in der Zeichnung seiner Bilder stets quattrocentistischer und nie so frei und breit wie diese Röthelzeichnung.

[1] Das Originalbild von Mantegna bei Lady Ashburnham in London. — Die Copie kam aus den Händen des Perini in die des Antiquars Marcato in Venedig, woselbst ich sie im Herbst 1882 wiedersah.

schen Galerie von Bergamo [1], ist ganz und gar bellinisch und hat eine nahe Verwandtschaft mit den Werken aus der Frühzeit seines Landsmanns und Mitschülers Andrea Previtali. Demselben werden in Berlin irrthümlicherweise zwei Gemälde zugeschrieben, welche als Werke des A. Cordegliaghi anzusehen sind, nämlich:

a) Nr. 39: „Madonna mit dem Kind und vier Heiligen.“ Der Ausdruck der Köpfe lebendiger als bei Previtali, die Landschaft erinnert eher an die des Cima als an Previtali's landschaftliche Gründe.

b) Nr. 45: „Verlobung des Christkindes mit der heiligen Katharina“, früher richtig dem Cordegliaghi zugeschrieben, jetzt irrthümlich dem Previtali. Dieser einförmige Meister kann allerdings mit Cordegliaghi verwechselt werden, denn beide Maler stehen sich sehr nahe; allein die Werke Previtali's wurden, wie wir in Band II, S. 308, gesehen, von den Herren Crowe und Cavalcaselle sogar mit denen des Cariani, des Lotto, des Pellegrino da S. Daniele, und in einer „Anbetung des Christkindes“ (alte Copie) in der erzbischöflichen Sammlung in Mailand sogar mit der Schule Raffael's verwechselt.

Auch von dem andern Maler mit dem Namen Santa Croce, dem trockenen und einförmigen Girolamo, vielleicht Verwandten, jedenfalls Schüler des Francesco Rizo, finden wir in diesen Räumen drei Bilder: die „Ge-

[1] Früher zierte dieses Bild die Dorfkirche von Spino im Brembothal bei Bergamo. Francesco erweist sich darin schon als vollkommen ausgebildeter Meister; warum denn all die verschiedenen Beeinflussungen (von Carpaccio und den Nachfolgern Bellini's wie der Katalog meint) in einem so simplen Maler annehmen wollen, und was haben die Nachfolger des Bellini mit der künstlerischen Ausbildung des Fr. da Santa Croce zu schaffen? — Auf dem Bilde in der Kirche von S. Pietro Martire in Murano bezeichnet er sich selbst als discipulus Io. Bellini (FRANCISCVS DE SANCTA + D. I. B. 1507).

burt Christi" (Nr. 24), das „Martyrium des heiligen Sebastian" (Nr. 26), und endlich die „Kreuzigung Christi" (Nr. 35). Die Jugendwerke des Girolamo, von denen etliche in der Städtischen Galerie von Bergamo sich vorfinden, stellen ihn, wie gesagt, als Schüler des Francesco hin. Später ahmte er zuweilen unter andern auch den Cima nach. (Ein Beispiel davon in einem Bildchen in der Akademie von Venedig, ein anderes im Museum von Verona.) Seine kleinen, alle in derselben eintönigen Manier gefertigten Bilder, denen man fast in jeder Gemäldesammlung begegnet, scheinen seiner Mittelzeit (1525—1540) anzugehören. Auf vielen seiner Gemälde bringt er einen Papagei an; charakteristisch für diesen Meister ist auch die Landschaft mit den steifen, runden, reihenweise gestellten Bäumchen und dem gestreiften Horizont. Die Technik des Girolamo da Santa Croce ist vorzüglich, seine Phantasie und sein Geschmack sehr alltäglich; am besten gelangen ihm daher die Bildnisse, von denen eins in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand sich befindet.[1]

[1] Girolamo da Santa Croce wurde öfters mit andern Malern verwechselt. In der Sammlung von Vicenza, Saal III, Nr. 1, zwei Predellen (Begegnung des Joachim und der Anna), der Schule des Pier di Cosimo zugeschrieben; in der Akademie von Venedig das hässliche Bild der Geisselung Christi, als Catena (Saal IX, Nr. 13); in dem angedeuteten Bilde in Verona als Cima; in der Städtischen Galerie in Bergamo, Nr. 214 (sechs stehende Heilige mit der gefälschten Inschrift *Batt. Cima Coniliensis [sic] 1515*); ebendaselbst Nr. 72 (kleine Landschaft mit einem Hirten und Kühen) als Giorgione; in Mailand, Brera, Saal VI, Nr. 299 (der heilige Stephanus) als Francesco da Santa Croce; in der Kirche von Chirinago bei Mestre, Provinz von Venedig, ein Altarblatt ebenfalls als Francesco ausgegeben, dessen Name und die Jahreszahl 1541 zwar darauf zu lesen sind.

Von Girolamo da Santa Croce sind mir zwei Federhandzeichnungen bekannt, nämlich ein Blatt in der Sammlung Habich in Kassel, worin die drei Heiligen Sebastian, Rochus und Christo-



SKIZZE VON GIROLAMO DA SANTA CROCE,
IN DER BIBLIOTECA AMBROSIANA ZU MAILAND [Band Resta]. S. 93.

Pietro Paolo da Santa Croce, der bis an das Ende des 16. Jahrhunderts fortwirkte, war, wenn vielleicht auch nicht der Sohn, jedoch sicher Schüler und Nachahmer des Girolamo; am Altar der Scrovegnikapelle in Padua sieht man ein bezeichnetes Bild von ihm; auch im Museo Correr zu Venedig befinden sich mehrere Bilder von Pietro Paolo; eins („*Cristo in casa delle Marie*“) mit der gefälschten Aufschrift *Laurentii Canotii de Lendinaria opus* (Nr. 312) in der Akademie zu Venedig.[1] In Berlin glauben wir ihm die „Krönung Mariä“ (Nr. 33) zuschreiben zu müssen, welche der Katalog unter Girolamo verzeichnet.

Bevor wir nun zur Betrachtung der Bilder eines der berühmtesten Nachahmer des Giambellino, nämlich des Antonello da Messina, übergehen, möchte ich meine Leser nur noch auf ein Paar gute Werke aufmerksam machen, welche die Berliner Galerie von Vittor Carpaccio besitzt. Diesem naiven, stets liebenswürdigen, oft auch schalkhaften Legendenerzähler gehört die „Einsegnung des heiligen Stephanus“ vom Jahre 1511 (Nr. 23) und das Madonnenbild mit Heiligen (Nr. 14). Das erstere dieser Bilder wurde vom Meister, nebst vier andern, für die Scuola di Santo Stefano in Venedig gemalt. Wer diesen Meister jedoch genau kennen zu lernen wünscht,

phorus stehend vor einer Bogenhalle mit feinen Randverzierungen ringsherum dargestellt sind (in Facsimile abgebildet in dem Werke: „Ausgewählte Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Edward Habich zu Kassel“, herausgegeben von Dr. O. Eisenmann, Lübeck 1890, 2. Liefg., zweites Blatt); ein anderes auf ganz ähnliche Weise ausgeführt im Bande des Padre Resta in der *Biblioteca Ambrosiana* in Mailand, augenscheinlich ein Entwurf zu einem Triptychon. Auch bei dieser Zeichnung wurde von Pater Resta augenscheinlich Girolamo mit Francesco S. Croce verwechselt.

[1] Auch die Herren Crowe und Cavalcaselle erkannten die Fälschung der Aufschrift auf diesem Bilde (I, 371, 5).

muss ihm in Venedig nachgehen, woselbst er in San Giorgio degli Schiavoni und namentlich in der Akademie das Beste von ihm finden wird.

Im Vorübergehen möchte ich noch hier bemerken, dass die Direction der Berliner Galerie, zu ihrer grossen Ehre, mit dem herrlichen Bildniss einer Tochter des Roberto Strozzi von Tizian, Nr. 160 A (von ihr im Jahre 1878 aus dem fürstlichen Palazzo Strozzi zu Florenz erworben), ihre Sammlung mit einem Schatze bereichert hat, um den alle Galerien der Welt sie mit Recht beneiden werden.

Wenn es dahin gekommen ist, dass die fürstlichen Familien sich herablassen, nicht nur ihre Kunstschätze, sondern selbst ihre von Meisterhand gemalten Familienporträts an den Meistbietenden zu verschachern, so ist dies ein Zeichen mehr, dass es mit dem Adel ein Ende hat. Und so darf man es auch Königen nicht verargen, wenn sie über Nacht reich gewordene Börsengauner oder Eisenbahnhelden zu Grafen und zu Herzögen stempeln.[1]

Es wäre mir zwar sehr erwünscht gewesen, in dieser flüchtigen Musterung noch über dieses und jenes Bild aus der venetianischen Schule in der Berliner Galerie meinen Freunden einige Bemerkungen mitzutheilen, ich muss dieselben jedoch auf eine andere Gelegenheit aufsparen, da es mir vorläufig besonders daran liegt, bevor wir von den Malern der Stadt Venedig Abschied nehmen, die Aufmerksamkeit meiner Leser für einige Zeit auf mehrere Bilder zu lenken, die den Namen eines Künstlers tragen, welcher zwar fern von Venedig geboren wurde und dessen erste künstlerische Erziehung ebenfalls eine fremde war, der jedoch trotz alledem in ge-

[1] Es ist zu bedauern, dass über die übrigen Bildnisse von Tizian in der Galerie, sowie über die Gemälde von Paris Bordone und von einigen andern Meistern in Lermolieff's Noten keine bestimmten Angaben vorliegen. F.

wisser Beziehung zur venetianischen Kunstschule gerechnet werden muss. Ich meine den in neuester Zeit so hochberühmt gewordenen Antonello da Messina.

Ueber die allgemeinen diesen Meister betreffenden Fragen, sowie über dessen eigene künstlerische Entwickelung haben wir uns hinlänglich in Band II, S. 239 fg., ausgesprochen. Der berliner Katalog weist dem Antonello da Messina fünf Bilder zu und zwar folgende (von denen gewiss nur drei ihm angehören).

Nr. 8. „Der heilige Sebastian“, Halbfigur; auf der Brüstung die Aufschrift: *Antonellus Mesaneus* (sic) *p*. Die Mache ist für Antonello viel zu schwach in der Zeichnung und viel zu roh in der Ausführung; auch zeichnete der Meister stets auf einem Zettel, und Messaneus mit zwei s. Ich halte daher diesen heiligen Sebastian ebenso wie jenen diesem ähnlichen in der Städtischen Galerie von Bergamo für Atelierarbeit. Die Aufschrift ist augenscheinlich nach dem Tode Antonello's auf das Bild gesetzt.

Nr. 13. „Maria mit dem Kinde“ trägt, meiner Ansicht nach, ebenfalls eine falsche Aufschrift und dürfte sehr wahrscheinlich das Werk von Pietro da Messina sein. (Ueber diesen Meister siehe Band II, S. 252, Anm. 2.) Die Form der Hand der Maria nähert sich in diesem Bilde mehr als in dem bezeichneten in S. Maria Formosa der Handform des Giambellino, die Form der Beine des Kindes, sowie der Kopf der Maria sind hier ebenfalls dem Giambellino nachgebildet, die Form des Ohres mit dem spitzauslaufenden Läppchen jedoch, die steifen, reihenweise aufgestellten Bäumchen, wie der blassrothe Horizont scheinen mir mehr auf Pietro als auf andere Schüler Antonello's hinzuweisen.

Dem sei übrigens wie ihm wolle, für ein Werk dieses letztern erscheint mir das Bild viel zu schwach. — Herrlich dagegen ist das dritte Bildchen (Nr. 18) mit dem Porträt eines jungen Mannes. In diesem Ge-

mälde ist der Messinese schon ganz giambellinisch-venetianisch. Die ursprüngliche Jahreszahl 1478 oder 1479 war früher von einem Fälscher in 1445 verwandelt worden, wahrscheinlich in der Absicht, das Bildchen besser mit dem vermeintlichen Geburtsjahr Antonello's von 1410 in Einklang zu bringen.

Ausser diesem kleinen Porträt besitzt, glaube ich, die Berliner Galerie noch zwei Bildnisse des Antonello da Messina. Das eine stellt ebenfalls einen jungen Mann dar und trägt die Nr. 25. Es wurde in frühern Jahren der venetianischen Schule zugeschrieben, was ich wol für einen Beweis mehr für meine Thesis nehmen kann, dass nämlich der Sicilianer in Venedig mit der Zeit zum Venetianer geworden ist. Ich setze dieses Gemälde in das Decennium von 1480 zu 1490.

Das andere wurde aus der Sammlung Hamilton im Jahre 1889 von Herrn Director Bode für die Galerie erworben (Nr. 18 A). („Bildniss eines jungen Mannes", bezeichnet 1474 *Antonellus Messanus me pinxit.*) [Von Lermolieff nicht gesehen. F.]

Das Bild von Jacopo de Barbari, welches die Galerie von Berlin besitzt, verdiente kaum erwähnt zu werden, so abscheulich ist es durch Restaurationen zugerichtet worden. Nur das Porträt der Caterina Cornaro kann uns noch auf diesem Bilde interessiren.

Damit nehmen wir von Venedig Abschied, um uns aus dem goldenen Dunstkreise der Lagunenstadt in die zwar hellere und trockenere, aber auch farbenkühlere Luft der „*terra ferma*" zu begeben. Längs des Brentaflusses gelangen wir zwischen freundlichen Villen, dem beliebten Aufenthalt der venetianischen Patricier des 16. Jahrhunderts, nach der alten und weltberühmten Universitätsstadt Padua.

Padovani, gran Dottori. In der That ist von allen Kunstschulen des fruchtreichen Pothales die von Padua

unbedingt die gelehrteste. Hier hatte der weitgereiste Paduaner Francesco Squarcione seine berühmte Schule gegründet, in der vornehmlich das Studium der Linienperspective gepflegt und gefördert wurde. Diesen Studien dürfte indessen auch die Anwesenheit des nicht hinlänglich gewürdigten Florentiners Paolo Uccello neue Anregung gegeben haben.[1] Die Schule des Squarcione genoss zu ihrer Zeit eines solchen Rufes, dass die durchreisenden Fürsten und grossen Herren sie mit ihren Besuchen zu beehren pflegten.

Aus dieser Squarcioni'schen Malerschule besitzt die Berliner Galerie ein Werk des Dalmatiners Gregorio Schiavone[2] und zwei des weitaus grössten Vertreters derselben, des Andrea Mantegna.[3] Dem Lehrer selbst, Fr. Squarcione, schreibt zwar Dr. Bode das Madonnenbild Nr. 27 A zu, allein trotz der Aufschrift (*opus Squarcioni pictoris*), welche übrigens ungeschickt angebracht ist, gleichen die Figuren darauf mehr denen des G. Schiavone. Jedenfalls ein schwaches Gemälde.

Dem berliner Katalog zufolge hätte auch der Schwiegervater des Mantegna, Jacopo Bellini, auf die Ausbildung Mantegna's Einfluss gehabt. Es möchte jedoch wol schwer halten, Beweise anzuführen, die uns zu einer solchen Annahme berechtigten. Ich lasse dagegen gern die Ein-

[1] Paolo Uccello soll nämlich in den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts die Hausfaçade der Vitaliani (das ist der alte Familienname der Borromei) in Padua mit Fresken geschmückt haben.

[2] Es ist dies das Mittelbild eines Triptychon: „thronende Maria mit dem Kinde“ (Nr. 1162). Die Kinder dieses klotzigen Gesellen aus Dalmatien sehen noch sehr fötusartig aus; seine Bilder haben nur historischen Werth.

[3] Andere Schüler des Squarcione waren: Marco Zoppo aus Bologna; Dario aus Treviso; Ansuino aus Forlì; Niccolò Pizzolo aus Padua; Matteo del Pozzo; Carlo Crivelli u. a. m.

wirkung gelten, welche die plastischen Werke des Donatello auf den jungen Mantegna ausgeübt haben werden, hatte doch in der That die Mutter Natur ihn mehr zum Bildner als zum Maler geschaffen.

Die zwei Bilder, die in den Sälen der Berliner Galerie unter dem Namen des Mantegna aufgestellt sind, führen die Nrn. 9 und 29.

Das erstere stellt einen Geistlichen in vorgerücktem Alter dar, nämlich den Cardinal Luigi Scarampi, wie die Angabe auf der Rückseite einer Wiederholung oder Copie dieses Bildnisses, welches sich in England befindet, andeutet (siehe Katalog S. 158). Diese Büste scheint wie in Erz gegossen, das Auge streng und ebendig, Kinn und Hals meisterhaft modellirt. Sehe lich recht, so muss dieses Bildniss etwa um das Jahr 1460 gemalt worden sein.

Nr. 29. „Darstellung Christi im Tempel.“ Ist eine Ruine und ausserdem augenscheinlich eine Nachbildung des Originals, welches leider jetzt gänzlich verdorben in der Sammlung Querini Stampalia in Venedig zu sehen ist. Man betrachte z. B. die Form des Ohres des einfältig dreinschauenden Christuskindes, sowie dasjenige der Mutter, welche nicht der gewohnten feinen Modellirung des Meisters entsprechen. Mantegna hat überhaupt nie so schwach gezeichnet; er ist in der Ausführung all seiner Werke musterhaft und tadellos.

Die abgesehen von einigen Varianten ähnliche Composition in der Sammlung Querini ist wol dieselbe, die der Anonymus des Morelli als im Besitze des Pietro Bembo von Padua beschreibt: *el quadro in tavola delle N. D. che presenta el puttino alla circoncisione.* Es ist nämlich auf Holz gemalt, das von Berlin hingegen auf Leinwand. Vor mehrern Jahren konnte der Meister noch darin erkannt werden, dann wurde es aber vollständig renovirt und ist folglich nicht mehr zu erkennen. Zu bemerken ist schliesslich, dass in dem venetianischen

Bilde an den beiden Enden zwei Figuren mehr vorkommen.

Mit Recht nennen die Herren Crowe und Cavalcaselle den Mantegna den Luca Signorelli des Nordens (I, 328), oder mit andern Worten den eminentesten Vertreter jener Epoche der Kunstgeschichte in Norditalien, die ich die des Charakters zu nennen pflege. Wenn also Künstler Mittelitaliens, wie Luca Signorelli, Künstlern des Nordens aus der nämlichen Kunstepoche ähnlich sehen, so ist man nicht berechtigt, wie dies bisher geschah, dieses Phänomen damit zu erklären, dass der eine von beiden dem andern abgesehen und sich von ihm habe beeinflussen lassen, sondern es hat seinen Grund darin, dass beide Künstler auf derselben Entwickelungsstufe der Kunst stehen, derselben Epoche angehören und demselben Kunstgeschmacke unterthan sind. Von Vasari bis auf unsere Zeit wird jedoch mit der sogenannten Beeinflussungstheorie der tollste Unfug getrieben, sodass einem bei diesem beständigen chassez-croisez, das die Historiographen ihre Künstler machen lassen, förmlich schwindelt. Es wäre daher doch hohe Zeit, dass man von dieser so ganz und gar unhistorischen und dabei auch so einfältigen Sucht abliesse. Dadurch würde, zum Theil wenigstens, dem heillosen Wirrwarr gesteuert, der durch den Misbrauch dieser geistreich sein sollenden Spielerei in die italienische Kunstgeschichte eingeführt wurde.

Von einer naturwüchsigen Vicentinischen Malerschule kann gar nicht die Rede sein. Allerdings hat der grosse Bartolommeo Montagna in Vicenza eine Malerschule gegründet, aus der, nebst dem mehr als Kupferstecher denn als Maler bekannten Benedetto Montagna, auch Giovanni Speranza, ein Nachahmer des Bartolommeo, zum Theil auch Giovanni Bonconsiglio und Francesco da Ponte, Vater des Jacopo Bassano, hervorgegangen sind, allein Bartolommeo Mon-

tagna war von Geburt ein Brescianer, und seine künstlerische Erziehung muss er zum grossen Theil in Venedig erhalten haben.[1] Dass er in dieser letztern Stadt auch von Vittor Carpaccio Einflüsse in sich aufgenommen habe, scheint mir am deutlichsten aus seinem Bilde vom Jahre 1487 (thronende Madonna mit Heiligen), in der Städtischen Galerie von Bergamo, sowie aus der Technik seiner Handzeichnungen hervorzuleuchten. Als sein bedeutendstes Werk erscheint uns das grosse Altarbild vom Jahre 1499 (Nr. 163) in der Breragalerie. Das Bild in der Berliner Galerie (Nr. 44) stellt eine thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen dar, ist mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1500 bezeichnet, also aus der besten Zeit des Malers. Leider ist es sehr übermalt, sodass es uns nicht die beste Idee vom Meister geben kann. Im Louvre hingegen wird eine Federzeichnung eines segnenden Johannes des Täufers mit landschaftlichem Hintergrunde dem Bart. Montagna zugeschrieben, während sie doch ganz bestimmt von der Hand des Buonconsiglio herrührt (Braun 409). Anderswo daselbst verwechselt man den Bartolommeo Montagna sogar mit Dosso Dossi, nämlich in einer Zeichnung ohne Nummer, worin eine hohe Dame mit ihren Begleiterinnen — im ganzen fünf Frauen — dargestellt sind.

In einem andern kleinen Blatte in den Uffizien (Rahmen 182, Nr. 397) mit der stehenden Figur eines bärtigen Propheten wird derselbe Montagna mit Cos. Tura verwechselt. — Bartolommeo Montagna wurde in Orzinovi, zwischen Brescia und Crema, geboren.

[1] Mehrere seiner Handzeichnungen werden noch immer dem Giambellino zugeschrieben, wie wir bereits gesehen haben; so, um noch ein weiteres Beispiel hier anzuführen, auch in den Uffizien zu Florenz eine Madonna mit dem Kinde (Philpot, Nr. 1199).

Längs der herrlichen Bergkette, welche das Vicentinergebiet von den Tiroler Alpen trennt, erreichen wir in wenigen Stunden das uralte Verona, die Residenz der Scaliger, die von Shakespeare mehrfach besungene Flussstadt mit ihren hohen Kirchthürmen und schwarzen Cypressen, zwischen denen uns von fern das majestätische Haupt des Monte Baldo entgegenschaut. „*Aria di Montebaldo*“ bezeichnet auch die ausgelassene Heiterkeit der Veronesen.

Keine Malerschule Italiens, die florentinische ausgenommen, weist uns eine so regelmässige, ununterbrochene Entwickelung vom 13. bis zum 17. Jahrhundert, wie die liebenswürdige Schule von Verona. Man besehe sich z. B. einige von den ältesten Fresken in S. Zeno, man betrachte die Bilder des Turoni, die Wandmalereien des Altichiero und des Giacomo Avanzi aus dem 14. Jahrhundert, die Freske des grossen Pisanello in S. Anastasia aus der ersten Hälfte des folgenden, die Bilder des Stefano da Zevio, des Liberale, des Domenico Morone, des Michele da Verona und deren Schüler Francesco Morone, Girolamo dai Libri, Giolfino, Carotto, Torbido und Cavazzola, und komme sodann von Antonio Badile und Domenico Brusasorci zu Paolo Veronese und dessen Nachfolgern — und man wird stets demselben heitern, liebenswürdigen, anmuthigen Charakter begegnen, welcher aus jedem dieser Werke der veronesischen Malerschule herausschaut. Die Veronesen dringen zwar nicht so tief in das Wesen der Kunst ein wie die Venetianer, sie sind jedoch, mit wenigen Ausnahmen, anmuthiger und heiterer als diese. Auch gilt noch heutzutage die Bevölkerung der herrlich gelegenen Stadt für das heiterste, lustigste Volk Italiens (*Veronesi, mezzo matti*).

Auch von dieser Schule besitzt die Berliner Galerie einige Repräsentanten, nämlich ein Bild von Francesco

Morone[1] und eins von Girolamo dai Libri. [Neuerdings auch noch eines von Francesco Bonsignori. F.]

Das Madonnenbildchen von Morone (Nr. 46), mit dem Namen bezeichnet, hat leider sehr gelitten und ist nicht gerade geeignet, uns von der Bedeutung dieses trefflichen Malers einen richtigen Begriff zu geben. Wir müssen ihn in Verona kennen lernen. Francesco Morone war der Schüler seines Vaters Domenico; von seinen Werken aus der Frühzeit (S. Bernardino in Verona) bis zu seinen spätesten (zwei kleine Bilder in der Londoner National Gallery, ein Kapitalwerk bei Herrn Benigno Crespi in Mailand), behält er stets den nämlichen Charakter bei. Dr. Bode schreibt ihm irrthümlicherweise auch die Fresken im obern Saal (ehemaliges Refectorium) von S. Bernardino zu, dem Urtheile Bernasconi's folgend (siehe Cic. II, 647). Von einem „Einflusse des Mantegna und des Montagna", welchen die Herren Crowe und Cavalcaselle wahrzunehmen glauben, bemerkt man in seinen Bildern, so scheint es mir, auch nicht die leiseste Spur. Die thronende Maria mit dem Kinde, zwei Heiligen und drei singenden Engeln von Girolamo dai Libri (Nr. 30) hat ebenfalls mehrfachen Schaden gelitten. Die Engel z. B. haben ihren Originalcharakter ganz eingebüsst; die Madonna ist jedoch noch leidlich erhalten und charakteristisch für den Meister. Es ist dies, soviel ich weiss, das einzige Bild dieses Veroneser Malers, das sich in Deutschland befindet. Die schönsten Werke Girolamo's sind in S. Giorgio, in S. Paolo, in der Städtischen Galerie, und eins seiner allerbesten in S. Tommaso zu Verona. Dieses letztere herrliche Bild stellt drei Heilige dar[2] und wird an Ort und Stelle irrigerweise dem Carotto zugemuthet.

[1] In den letzten Jahren soll noch ein zweites Bild von ihm aufgestellt worden sein. F.

[2] Rochus, Sebastian und Hiob.

Girolamo dai Libri hat sich doch wol vorerst unter Liberale, vielleicht auch unter Domenico Morone, und nicht unter dem ja nur um wenige Jahre ältern Francesco Carotto ausgebildet. Die Werke aus seiner Frühzeit (S. Anastasia) erinnern mehr an Liberale als an Mantegna, die spätern an Francesco Morone (S. Giorgio, Städtische Galerie).[1]

Was das Rundbild der Anbetung der Könige betrifft (Nr. 95 A), welches Director Bode für ein Jugendwerk des Pisanello hält (siehe „*Gazette des Beaux-Arts*“, 1889, 1. Juni), so glaube ich, dass sein Urtheil schwerlich eine endgültige Bestätigung erhalten wird; mir wenigstens kommt dieser Tondo als ein verhältnissmässig schwaches Stück eines Veronesers aus der Schule des Stefano da Zevio vor, der hier besonders den Pisanello nachzuahmen trachtete. Selbst der Pfau auf dem Dache der Hütte weist auf die Schule des Zevio hin. Dr. Bode möge es mir nicht übel nehmen, wenn ich ihm zu sagen mir erlaube, dass er aus Verehrung für die grossen italienischen Quattrocentisten, wie Masaccio Donatello, Pisanello, Botticelli, Mantegna gar zu oft Werke eines ihrer Schüler oder Nachahmer ihnen selbst zuschreibt.

[1] Wol aus Versehen hat Dr. Bode (Cic. II, 647) ihm die drei charakteristischen Predellenbilder in der bischöflichen Kapelle in Verona angewiesen, während sie bekanntlich dem Liberale angehören (photographirt von Fr. Lotze in Verona). Dr. Bode scheint nicht ganz überzeugt zu sein, dass Liberale ein durch und durch veronesischer Künstler war. Weil er im Hintergrund seines heiligen Sebastian in der Brera einen Kanal mit einer Ansicht Venedigs anbrachte, folgert der Herr Director („Gazette des Beaux-Arts“, 1889, S. 494), der Veronese Liberale hätte seine Kunst in Venedig erlernt. Dies würde ungefähr ebenso viel heissen, wie wenn jemand behaupten wollte, dass weil Belotto in seinen Bildern im Berliner Museum die Stadt Pirna in Sachsen darstellte, er ebendaselbst seine Kunst erlernt hätte. [Den heiligen Sebastian von Liberale in der Berliner Galerie scheint Lermolieff nicht gesehen zu haben. F.]

Ein Fremder nimmt ja auch öfters in Italien die Sprache des Bolognesen, der sich nicht gerade in seinem Dialekt ausdrückt, für die des Florentiners an. Begegnen solche Verwechselungen nicht selten selbst Einheimischen, dass z. B. die Lombarden einen Römer für einen Sienesen und umgekehrt halten; um so weniger darf uns ein solches *qui pro quo* bei einem Fremden wundernehmen.

In genanntem Rundbilde gemahnt wol manches auch an die gleichzeitigen Florentiner; allein der Typus der Madonna, der Pfau auf dem Dache, die Art und Weise den landschaftlichen Hintergrund in Licht und Schatten zu stellen, die Pferderasse, verschieden von jener des Paolo Uccello und des Andrea del Castagno, bestimmen mich, dieses Rundbild als das Product eines Veronesen aus der Schule des Pisanello eher als dasjenige eines Florentiners zu erachten.

Das Bildchen des F. Crevalcuore, von Dr. Bode in der „Gazette des Beaux-Arts“ erwähnt, verräth uns schwerlich einen Schüler des Liberale, sondern eher des Cossa und Ercole Roberti. Auch ist Crevalcuore ein Ort im Bolognesischen.

Der Gardasee und sein Ausfluss, der Mincio, scheiden das veronesische vom brescianischen Gebiete und zugleich auch die Malerschule Veronas von der Brescias.

Während ich auf dem linken Ufer des Gardasees nur ein einziges Bild aus der Malerschule von Brescia ausfindig machen konnte [1], begegnen uns dagegen auf dem rechten oder brescianischen Ufer mehrere Werke vero-

[1] In der Kirche von Torri, einem Dörfchen zwischen Garda und Malcesine, ein Bild von Sebastian Ragonese (Aragonese), einem Schüler des Romanino.

nesischer Künstler[1] — eine Thatsache, die, wie mir scheint, für die grössere Lebens- und Expansivkraft der veronesischen gegenüber der brescianischen Schule spricht. — Die Lautsprache der Brescianer ähnelt zwar sehr jener der angrenzenden Provinz Bergamo, ist jedoch weniger hart und rauh, auch ist der Charakter des Volkes lebhafter, offener, prunksüchtiger und grosssprecherischer (*Bresciani, Spaccacantoni*). Die Brescianer, zwischen den Veronesen und Bergamasken eingekeilt, vereinigen gewissermassen die mannhafte Energie der letztern mit der grössern Lebendigkeit und Geschmeidigkeit der erstern.

Soweit es uns gegenwärtig möglich ist, die Malerschule Brescias zu übersehen, darf man behaupten, dass sie, gleich der bergamaskischen, erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts anfing aufzublühen und den ihr eigenthümlichen individuellen Charakter zu entfalten. Es ist allerdings wahr, dass schon zur Zeit des Veronesen Altichiero da Zevio, also in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, ein Maler Namens Ottaviano Prandino aus Brescia gelebt und, wenn wir dem Michele Savonarola (*de laudibus Patavii*) trauen dürfen, in Gemeinschaft Altichiero's den „Gigantensaal“ im Palazzo del Capitanio von Padua mit Fresken geschmückt hat. Diesen Ottaviano erwähnt ebenfalls der Chronist Elia Capriolo in seinem im Anfange des 16. Jahrhunderts niedergeschriebenen *Chronic. de rebus Brixianorum:* „*Eo tempore haec civitas Octaviano Prandino et Bartholino cognomento Testorino pictoribus floruit*, *quorum*

[1] In Limone ein freilich sehr verdorbenes Bild von Fr. Torbido, dort irrig dem Moretto zugeschrieben; im Dome von Salò: „Christus in der Vorhölle“ von Zenon, 1537 (vierter Altar rechts); die Heiligen Antonius, Sebastian und Rochus mit zwei Stiftern (vierter Altar links) von Fr. Torbido; in der Kirche von Desenzano ebenfalls ein Bild von Zenon und anderswo mehr.

virtuti et muneri in colorandis imaginibus nemo adhuc par usque inventus fuit, quamquam Gentilis pictor Florentinus (da Fabriano) Pandulpho tunc[1] *principi sacellum in praesentiarum usque Pandulphi capellam vocitatum et ipse graphice pinxerit.*"

Von der Hand dieser zwei von Capriolo in den Himmel erhobenen Maler aus Brescia ist jedoch kein Werk auf uns gekommen, sodass auch kein Urtheil über die Bedeutung derselben uns gestattet ist.

In der Turiner Galerie (im Zimmer des Conservators aufgestellt) wurde mir vor Jahren ein Tafelbild vorgewiesen: thronende Maria mit dem unbekleideten, auf ihren Knien liegenden Kinde und den Heiligen Laurentius, Aurelius, Albinus und Amicus; das Bild trug folgende Aufschrift: *Paulus Brisiensis pinxit 1458.* Mir erschien dieser Paulus als ein unbedeutender, charakterloser, handwerksmässiger Geselle.[2]

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts endlich trat der grosse, viel zu wenig gewürdigte Vincenzo Foppa in seiner Vaterstadt Brescia[3] auf, und so wurde

[1] Pandolfo Malatesta von Rimini trat im Jahre 1421 um den Preis von 34000 Goldgulden die Herrschaft von Brescia an Philip Maria Visconti ab.

[2] Die Herren Crowe und Cavalcaselle (I, 589) möchten uns diesen Maler als den Autor der „Verkündigung" (zweiter Altar rechts) in der Kirche von S. Alessandro zu Brescia (dort dem B. Angelico da Fiesole zugeschrieben) vorstellen. Jenes Bild kam, wenn ich nicht irre, etwa um das Jahr 1438 in jene Kirche und verräth überdies die Schule des Gentile da Fabriano, besonders im landschaftlichen Grunde der Predellenbildchen. Ich sehe darin auch nicht eine entfernte Verwandtschaft mit der Manier des Paulus in der Turiner Galerie.

[3] Wenn wir dem Lomazzo Glauben schenken, so siedelte Foppa im Jahre 1460 von Brescia nach Mailand über. Derselbe Kunstschriftsteller berichtet uns auch, dass Foppa ein Buch über die Linienperspective verfasst habe (*Trattato della pittura*, I, 39 und 55). Foppa wirkte übrigens schon im Jahre 1457 in Mai-

durch ihn auch in dieser Stadt der Grund zu einer Malerschule gelegt. Foppa nimmt sowol in der Schule von Brescia als insbesondere auch in der von Mailand[1] die-

land. Durch Alizeri („*Notizie dei Professori del disegno in Liguria*“, IV, S. 352) erfahren wir, dass Foppa im Jahre 1461 in Genua war, um im Dom eine Kapelle auszumalen. Seine Wandgemälde der Kapelle Portinari in Sant Eustogio zu Mailand (Kirchenväter in den Zwickelfeldern — nach Lomazzo von Vincenzo Civerchio) sind um 1463 anzusetzen. Im Jahre 1471 ist Foppa wiederum in Genua, und im Jahre 1485 bestellte ihm Battista Spinola eine Altartafel für seine Kapelle im Dom (Alizeri, S. 365 und 368). — Im Jahre 1489 ist Foppa in Pavia und 1490 führt er das grosse Altarblatt für den Dom in Savona, jetzt in S. Maria di Castello daselbst, mit Beihülfe des Lodovico Brea von Nizza zu Ende.

[1] Mit Unrecht machen die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 2) den Foppa zum Pavesen. Unter andern Zeitgenossen des Foppa nennen ihn Calepino (von Bergamo) und der Anonymus des Morelli einen Brescianer, und sein Bild vom Jahre 1456 in der Städtischen Galerie von Bergamo „Christus am Kreuze“ trägt folgende Aufschrift: VINCEN. CIVIS BRIXIENSIS p. Auch liest man auf seiner grossen Altartafel in Savona: *Vincenzo de Foppa de Brisia.* (Siehe: *Stefano Fenaroli, Dizionario degli artisti Bresciani*, S. 131.) Man darf nicht, wie dies so oft geschah, den Vincenzo Foppa oder auch Vincenzo il vecchio, um ihn vom jüngern Foppa zu unterscheiden, mit Vincenzo Verchio, d. h. Civerchio, Schüler des Foppa, il vecchio, und später „*civis Brixiae donatus*“, d. h. zum Ehrenbürger von Brescia ernannt, verwechseln. Civerchio war aus Crema und ist von viel geringerer Bedeutung als sein Lehrer Foppa. Civerchio wirkte bis zum Jahre 1540, Foppa starb 1492. Werke des V. Foppa finden sich:

In der Breragalerie: der Martertod des heiligen Sebastianus und die Madonna mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen, datirt 1485, Nr. 15 (unter den Fresken im Vestibolo E); sodann die Tafelbilder, welche zusammen vereint jenes Polyptychon ausmachten, das der Anonymus des Morelli in der Kirche S. Maria delle Grazie in Bergamo sah, früher unsinnigerweise unter dem Namen des Zenale aufgestellt und als solche auch von den Herren Crowe und Cavalcaselle citirt (II, 40, 3);

selbe Stelle ein, welche in Padua und Mantua dem gewaltigen Mantegna, dem Liberale in der von Verona, dem Cosimo Tura in der von Ferrara u. s. f. gebührt. Dem Filarete und Girolamo Savonarola zufolge soll er Schüler des Squarcione gewesen sein.[1]

Aus Foppa's Schule ging, neben andern untergeordneten Malern aus Brescia, Floriano Ferramola hervor, dem vom Schicksal das Glück beschieden war,

in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand: Maria, das mit einem gelben Hemdchen bekleidete Kind in den Armen haltend, — Hintergrund Landschaft (wenn es nicht von seinem Mitbürger und Schüler Fl. Ferramola ist);

im Museo artistico municipale: kleines Madonnenbild (photographirt von Brogi);

bei Herrn Dr. Gustavo Frizzoni zu Mailand: Maria mit dem Kinde und zwei Engeln;

in der Städtischen Galerie von Bergamo: das obengenannte Bild „der Gekreuzigte" und ein „sich kasteiender heiliger Hieronymus", ebenfalls mit dem Namen bezeichnet. — Täusche ich mich nicht, so befinden sich in der Sammlung des Britischen Museums zu London einige Federzeichnungen von V. Foppa, wie sich von selbst versteht unter dem Namen des Mantegna: namentlich drei Kriegsmänner (von Braun photographirt, Nr. 54).

Von Vincenzo Civerchio, von Vasari Verchio genannt, findet man mit dem Namen bezeichnete Bilder: in der Städtischen Galerie von Brescia; Triptychon vom Jahre 1495 und mit der echten Aufschrift *Vincentius Cremensis* bezeichnet; in der Kirche S. Alessandro zu Brescia eins vom Jahre 1504; in der Breragalerie „die Anbetung des Christkindes" nebst S. Catarina, mit dem Monogramm des Künstlers versehen (Nr. 91 bis); in der Kirche (Sakristei) von Palazzuolo (all' Oglio) eins vom Jahre 1525; ein anderes im Dome von Crema. Aus seiner Spätzeit (1537 und 1539) eins in der Galerie von Lovere, ein anderes in der Kirche von S. Giovanni sopra Lecco. Civerchio ist um 1470 geboren, um 1554 gestorben.

[1] Dr. Bode (II, 649) gibt dem Foppa unter andern Werken, die ihm gar nicht gehören, auch die schwache Freske der „Anbetung der Könige", im rechten Arm der Kirche S. Eustogio in Mailand.

einen der glänzendsten und liebenswürdigsten Maler Oberitaliens in die Kunst einzuweihen, ich meine den grossen Alessandro Bonvicino, Moretto genannt. Bezeichnete Werke von Ferramola sieht man erstens in der Berliner Galerie (thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen von 1513), dann auch in der Kirche S. Maria in Lovere (am Iseosee) vom Jahre 1514. Andere Werke von ihm in Santa Giulia in Brescia, in der Kirche S. Maria delle Grazie ebendaselbst am ersten Altar links, im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand (ein Madonnenbild, das, wie angedeutet, unter dem Namen des Foppa verzeichnet ist). Ferramola starb im Jahre 1528. Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 363) behaupten, Ferramola sei unter dem Einflusse der Schulen von Foppa, von Costa und Francia erzogen worden. Was die bolognesische Schule des Costa und Francia mit dem Brescianer Ferramola zu thun hat, das mögen freilich ausser jenen Historiographen nur die Götter wissen.

Das letzte Datum auf den Werken des Moretto ist das Jahr 1554. Es befindet sich auf dem grossen, „die Beweinung Christi" darstellenden Altarbild, früher im Besitze des Herrn Frizzoni-Salis in Bergamo, jetzt bei Herrn Consul Weber in Hamburg.

Ich will keineswegs in Abrede stellen, dass der vierundzwanzigjährige Moretto an dem von Tizian 1522 für die Kirche von S. Nazzaro e Celso in Brescia gefertigten Polyptychon, „die Auferstehung Christi", manches studirt und gelernt haben möchte (namentlich einen unbekleideten heiligen Sebastian, die von Tizian so hochgehaltene Figur, wonach Moretto die zu stark ausgesprochenen Muskeln an Armen und Beinen in seinen spätern Bildern stets beibehalten); dass er jedoch, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle wollen, in seiner guten Zeit den Cadoriner je nachzuahmen gestrebt habe,

das vermag ich fürwahr nicht einzusehen.[1] Man betrachte seine Werke vom Jahre 1521 in S. Giovanni Evangelista in Brescia, sein männliches Bildniss vom Jahre 1526 (gegenwärtig in der National Gallery von London), die heilige Margarethe vom Jahre 1530 in S. Francesco in Brescia, das andere Bild vom Jahre 1540 in S. Giorgio zu Verona, und man wird hoffentlich mir zugeben, dass in diesen Werken von einem Einfluss Tizian's auf Moretto im Ernste nicht die Rede sein könne[2], noch viel weniger aber von einer directen Einwirkung des Palma vecchio auf die Kunst des durchaus originellen Brescianers. Es ist dies wieder eine von den vielen ganz aus der Luft gegriffenen Behauptungen, die ihre Entstehung lediglich dem leidigen Beeinflussungssystem der berühmten Historiographen der italienischen Malerei zu verdanken haben. Die stets eleganten Formen des Brescianers sind ja so verschieden von den Formen des Bergamasken, auch stehen die tiefen, goldenen Farbentöne dieses letztern im grellsten Widerspruch zu den feinen Silbertönen in den Gemälden des Moretto. Seine Farbenharmonien sind ebenso originell als anmuthig, sie entzücken das Auge.[3]

[1] In seiner spätern Zeit mag Moretto allerdings manchmal sich an Tizian erinnert haben. Als Moretto im Jahre 1544 seine „heilige Magdalena im Hause des Pharisäers“ (Alexander Morettus Brix, 1544 bezeichnet) für die Klosterkirche von S. Giacomo in Monselice malte (jetzt in S. Maria della Pietà zu Venedig), scheint er kürzere Zeit auch in Venedig sich aufgehalten und dort das Porträt von Pietro Aretino gemalt zu haben. Es versteht sich nun wol von selbst, dass er während jenes Aufenthalts gar manches Werk der grossen venetianischen Maler sich angeschaut und studirt habe.

[2] Sogar der sonst phantastische A. F. Rio (*Léonard de Vinci et son école*, S. 306) bemerkt: „*La différence qui continua de subsister entre sa manière* (du Moretto) *et celle de l'école vénitienne n'a pu échapper qu'à des observateurs superficiels*“.

[3] Pater Lanzi beschreibt folgendermassen die Farbenhar-

Im Gegensatze zu seinem Nebenbuhler, dem Romanino, ist Moretto nur höchst selten nachlässig in seinen Werken, und die für Dorfkirchen bestimmten Bilder wurden von ihm mit derselben Liebe und Sorgfalt behandelt wie diejenigen für die Stadt. Moretto hat, man darf wol sagen, fast ausschliesslich für seine Vaterstadt und für die Provinz Brescia gewirkt, auch ist daselbst fast das ganze Werk seines Lebens noch heutzutage zu finden.[1] Deshalb war er auch ausserhalb der Grenzen des brescianischen Gebietes wenig bekannt. Der Anonymus des Morelli erwähnt ihn mit keiner Silbe, ein deutliches Zeichen, dass Moretto in jener Zeit keinerlei Art Rufes in Venedig genoss. Sein Ruhm datirt, wie auch der seines Schülers G. B. Moroni, erst seit etwa einem halben Jahrhundert. Doch selbst in unserer Zeit ist dieser grosse Meister weder in Italien noch im Auslande nach seinem vollen Verdienste gewürdigt. Die Galerien von Toscana besitzen kein einziges Werk von ihm[2], Rom nur eins und dazu von seinen schwächsten, ich meine jene ganz übermalte thronende Maria zwi-

monie des Moretto: „*Il più che lo caratterizzi è un graziosissimo giuoco di bianco e di scuro in masse non grandi, ma ben temperate fra loro e ben contrapposte — — ama per lo più fondi assai chiari, dai quali le figure risaltano mirabilmente — — poco adopera nei panni l'azzurro, più gradisce di unire insieme in un quadro varie specie di rossi o di gialli, e cosi di altri colori — —*“. (*Stor. Pitt.*, III, 141).

[1] Ausser zwei Bildern für S. Andrea und S. Francesco von Bergamo, einem für S. Celso in Mailand, mehrern für Kirchen von Verona, einem für Monselice, einem für Trient und einem für Lonigo scheint Moretto ausschliesslich nur für sein engeres Vaterland gearbeitet zu haben.

[2] Die Herren Crowe und Cavalcaselle schreiben zwar das männliche Porträt (Nr. 493) im Palazzo Pitti dem Moretto zu. Schon die Form der Hand in diesem Bilde, von der Technik und der Auffassung ganz abgesehen, hätte die Herren, scheint mir, eines Bessern belehren sollen.

schen den Heiligen Hieronymus und Bartholomäus in der Galerie des Vaticans.[1] Wünschen daher meine jungen Freunde den edeln, feinen und eleganten Maler näher kennen zu lernen, so lade ich sie ein, einige Tage in Brescia zu verweilen, woselbst ihnen fast in jeder Kirche Moretto mit einem, oft sogar mit etlichen seiner Werke entgegentritt. Das früheste, wenn auch nicht mit dem Namen, so doch mit dem Jahre 1518 bezeichnete Bild des Moretto dürfte wol der „kreuztragende Christus mit dem knienden Stifter“ in der Städtischen Galerie von Bergamo (Nr. 132) sein[2]; an Ort und Stelle schreibt man es zwar noch immer Tizian zu, allein schon die Herren Crowe und Cavalcaselle fanden in diesem Bilde sehr richtig den Charakter der brescianischen Malerschule. Die Form und Bewegung der linken Hand, die Form des Unterbeins und des zu langen Fusses Christi, sowie die Farbe des gestreiften Horizontes u. a. m.

[1] Dieses durch eine abscheuliche Uebermalung ganz entstellte Bild gehört seiner Spätzeit an. Vor etwa 20 Jahren war es im Besitze des Grafen Costa von Piacenza, welcher es, beschädigt wie es war, vom Maler Brisson in Mailand restauriren, d. h. übermalen liess und sodann einem römischen Bilderhändler verkaufte. Die Herren Crowe und Cavalcaselle nennen dieses Gemälde „*a fair and well preserved specimen of the master*“ (II, 416).

[2] Die grosse „Lunetta“ in der Sakramentskapelle von S. Giovanni Evangelista in Brescia (Krönung der Maria mit Heiligen) trägt die Aufschrift: *Alexander Brix. faciebat.* Dieses Bild, welches mehrfach an Hieronymus Romanino erinnert, darf, wie ich glaube, in keinem Falle dem Alessandro Moretto zugeschrieben werden, sind doch die Formen darin so ganz verschieden von denen des Bonvicino. Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 397) folgen auch hierin blindlings dem Herrn Fenaroli und nehmen keinen Anstand, auch diese schwache Arbeit dem Moretto zuzuerkennen. Vielleicht könnte diese Lunetta als das Werk des Alessandro Romanino, eines jüngern Bruders des Hieronymus, sich herausstellen.

sind in meinen Augen hinreichendes Zeugniss, dass dieses Bild ein Jugendwerk des Moretto ist. Zu jener Zeit, d. h. im Jahre 1518, hatte Moretto schwerlich Gelegenheit gehabt, Gemälde Tizian's zu sehen, wol aber Kupferstiche sowol nach Tizian als auch nach dessen Nachahmer D. Campagnola. Die Farbe jedoch in diesem Bilde erinnert eher an die des Fl. Ferramola als an die des Cadoriners. Sowol in diesem Bildchen, wie auch im „Christus am Grabe zwischen den Heiligen Hieronymus und Dorothea" in S. M. in Calchera zu Brescia und in mehrern andern Bildchen aus seiner Frühzeit (bei Sir H. Layard in Venedig „Maria in Andacht des schlafenden Kindes zwischen zwei Heiligen", bei Herrn Cereda-Bonomi in Mailand „Christus in der Wüste") vermisst man noch jenen herrlichen und für den Meister so charakteristischen Silberton der Farben, durch den seine Werke vom Jahre 1521 an bis ungefähr zum Jahre 1541 sich auszeichnen; später wird seine Farbe schwerer, das Incarnat schwammig und nimmt eine ziegelrothe Farbe an. — Die vorzüglichsten Werke Moretto's finden sich in den Kirchen von Brescia (S. Nazzaro, S. Clemente, S. Giovanni Evangelista [Chor], in der Pinacoteca Martinengo daselbst, und im Auslande in der Belvederegalerie zu Wien.[1]

Die Handzeichnungen von Moretto sind selten; eine befindet sich in der Sammlung der Akademie von Venedig, mehrere im Vorsaale der Städtischen Galerie von Brescia.

Die „Glorie der Maria und Elisabeth" (Nr. 197) in der Berliner Galerie ist Mittelgut, gibt jedoch immer-

[1] Zu den bekanntern Schülern und Nachahmern des Moretto gehören: Giovan Battista Moroni aus Bergamo, Luca Mombello aus Orzi nuovi (siehe sein Bild im bischöflichen Palais zu Brescia), Agostino Galeazzi aus Brescia (siehe sein Bild ebendaselbst), Francesco Richini aus der Val Sabbia (siehe seine Bilder in S. Maria della Pace zu Brescia) u. a. m.

hin einen vortheilhaftern Begriff von diesem Meister als sein zweites Bild, „die Anbetung der Hirten“ (Nr. 187), das früher auch derselben Sammlung angehörte, seit einigen Jahren aber der Kasseler Galerie abgetreten worden ist.

Von Girolamo Romanino, dem Nebenbuhler des Moretto, führt der Katalog der Berliner Galerie drei Bilder an. Wir werden dieselben später betrachten. Zunächst sollen noch einige Berichtigungen der in ältern Katalogen über diesen Meister gemachten Notizen hier Platz finden.

Romanino wurde in Brescia und nicht in Romano geboren. Seine Vorältern stammten allerdings aus dem Flecken Romano, auf der Grenze der Provinz Brescia, jedoch noch zum bergamaskischen Gebiete gehörend. Schon sein Grossvater Luchino hiess Romanino. In einem von Grasselli (Abecedario, S. 170) mitgetheilten Document vom Jahre 1517 heisst es: *Magistro Hieronimo de Romani filio che fù de maistro Romano da Brexa.*[1] — Romanino's Vater war also ebenfalls Maler und wahrscheinlich der erste Lehrer seiner Söhne, denn Hieronymus hatte zwei Brüder, Antonio und Alessandro (geboren 1490), die auch Maler und vermuthlich seine Gehülfen waren.[2] Stefano Rizzi, den die Localschriftsteller als Lehrer des Romanino anführen, ist ein ganz unbekannter Meister. Ich habe dagegen Grund, die Vermuthung auszusprechen, Romanino möchte in seiner Jugend von Vincenzo Civerchio mehr noch als von Ferramola beeinflusst worden sein.[3] In den Jahren 1509

[1] Die Aufschrift auf dem Bilde für S. Giustina in Padua lautet: Hieronymi Rumani de Brixia opus, jene auf einem Bilde in Salò ebenfalls Hieronymi Rumani de Brixia opus 1529.

[2] Siehe St. Fenaroli, a. a. O., S. 203.

[3] Bekanntlich wirkte Civerchio vom Jahre 1493 bis wenigstens zum Jahre 1504 in Brescia; ja sein Bild (die Pietà) in der

bis 1513 scheint er sich theils in Padua, theils auch in Venedig aufgehalten und gewirkt zu haben; dort nahm er sich den Giorgione zum Vorbild, und in jener Zeit erwarb er sich sein glänzendes, goldenes Colorit. Im Jahre 1514 war Romanino wieder in Brescia; sein herrlichstes Werk, die grosse Altartafel in der Kirche S. Francesco, datirt, wenn ich nicht irre, aus diesem Jahre. Der schöne Rahmen, in dem das grosse Bild eingeschlossen ist, von Stefano Lamberti aus Brescia im Jahre 1502 angefertigt[1], hat schon manchen deutschen Schriftsteller zur falschen Ansicht verleitet, das Bild selbst stamme aus dieser Zeit her. Die beste Epoche des Romanino fällt ungefähr zwischen die Jahre 1510 und 1520; in diesem Zeitraum entstanden unter andern seine Bilder für S. Giustina in Padua (gegenwärtig in der Städtischen Galerie daselbst)[2], für S. Francesco, S. Maria in Calchera, S. Giovanni Evangelista in Brescia; in diese Zeit fällt ebenfalls das herrliche giorgioneske Porträt eines Cavaliers, einst im Hause der Gräfin Fenaroli und daselbst dem Tizian zugeschrieben.[3]

In Romanino's grossen Bildern für S. Giustina und S. Francesco ist die für die brescianische Schule cha-

Kirche von S. Giovanni Evangelista (dort dem Giambellino zugeschrieben) ist vom Jahre 1509 (siehe St. Fenaroli, a. a. O., S. 164).

[1] S. Stefano Fenaroli, a. a. O., S. 164.

[2] Die Ausführung des andern 1521 „Romanin" bezeichneten Madonnenbildes gehört nicht ihm an, wie Dr. Bode meint (II, 777), sondern einem seiner Schüler, vielleicht dem Calisto da Lodi, dem ebenfalls das Bild in der Sammlung Poldi-Pezzoli (dort Moretto genannt) zuzuschreiben wäre. Sieht man doch diesem Gemälde in jeder Beziehung an, dass es das Werk eines Jünglings ist.

[3] Dasselbe stellt einen jungen vornehmen Mann mit goldenem, weissbefiedertem Barett und in schwarz- und goldgestreiftem Brokatkleide dar; er hält seinen Degen am Griffe. Gegenwärtig im Besitze der Erben der Gräfin.

rakteristisch gewordene Farbenharmonie bereits gefunden. Moretto hat dieselbe von 1521 an nur ausgebildet und, wenn man will, verfeinert. Romanino liess sich in seinen spätern Jahren gehen, ja er konnte zuweilen sogar sehr liederlich sein, wovon vielfache Proben zu liefern mir nicht schwer fallen könnte.[1] Auch er, wie Moretto, war ausserhalb des Bezirks von Brescia wenig bekannt. Als Frescomaler dürften ihn wenige übertroffen haben, wovon seine Wandgemälde in der Val Camonica, in Cremona, in Trient (Schloss), in Brescia Zeugniss ablegen. Es geschieht zuweilen, dass Dilettanten den Romanino mit Moretto verwechseln.[2]

[1] Von den zahlreichen Schülern dieses Meisters mögen folgende hier erwähnt werden:

Altobello Melloni von Cremona (siehe den Anonymus des Morelli, S. 37, „*discepolo de Armanin*“ (soll wol Romanin heissen). Vergleiche seine Fresken im Dome von Cremona.

Giovan Francesco Bembo, Bembino genannt, aus Cremona (Fresken im Dome von Cremona).

Calisto Piazza von Lodi (vergleiche seine Bilder aus den Jahren 1524 in der Städtischen Galerie von Brescia und 1525 in S. Maria in Calchera).

Francesco Prato aus Caravaggio (Manerbio, Chiesetta dell Annunziata).

Sebastiano Aragonese aus Brescia (Torri am Gardasee).

Girolamo Muziano von Brescia (Rom, Galerie Doria-Panfili und anderswo).

Lattanzio Gambara, sein Schwiegersohn (Fresken in Via del Gambaro zu Brescia).

[2] Ich will hier ein jedermann zugängliches Beispiel anführen. Auf den aus der Kirche der Heiligen Faustinus und Jovita in die Kirche S. Maria in Lovere, am Lago d'Iseo, gekommenen Orgelflügeln ist auf der Aussenseite „die Verkündigung“ von Ferramola gemalt (1518); auf der Innenseite sind die Heiligen Jovita und Faustinus von scherzenden Putten umgeben dargestellt, und es ist dies letztere für jeden Kenner ein höchst charakteristisches Werk des Romanino. Da jedoch die Tradition diese zwei Heiligen dem Moretto zuschreibt, so werden dieselben gemeiniglich

Die Berliner Galerie besitzt zwei Bilder dieses Meisters (Nr. 151 und 157). Das erstere, „der todte Christus von den Angehörigen betrauert“, ist ein Werk aus seiner Mittelzeit, nicht sehr correct in der Zeichnung, doch voller Bewegung und Leuchtkraft der Farbe; es zierte ehemals die Kirche von S. Faustino in Brescia; das andere, „thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen“, gehört der Frühzeit des Meisters an. Dieses Bild kam aus S. Francesco in den Besitz des Grafen Teodoro Lecchi (s. Fenaroli, a. a. O., S. 213). Wo aber der Einfluss des Palma vecchio in diesem Gemälde sichtbar sei, wüsste ich wahrlich nicht zu sagen (s. Crowe und Cavalcaselle, II, 370). Palma hat sich, soviel mir bekannt, nie im Brescianischen aufgehalten, sondern verweilte fast ununterbrochen in Venedig, und in den Jahren, als Romanino sich im Paduanischen befand (1510—1513), war Palma noch nicht sehr berühmt, hatte auch noch nicht sein herrliches Colorit ausgebildet. Beide Maler, sowol Palma als Romanino, strebten nach demselben Ziele, beide hatten sich nämlich Giorgione zum Vorbilde gewählt, und daher mag es sich vielleicht ereignen, dass wir zuweilen in den Gemälden des einen wie des andern Meisters dieselben giorgionesken Farbenaccorde finden.

Der Katalog führt noch ein drittes Bild als Werk

als Arbeit dieses letztern angesehen und bewundert. Selbst Fenaroli citirt sie als Werk des Moretto (a. a. O., S. 123), die Herren Crowe und Cavalcaselle folgen ihrem brescianischen Führer willig nach (II, 396). Und doch sind bei beiden Meistern die Formen der Hand und des Ohres so ganz und gar verschieden — von der Auffassung gar nicht zu reden. Von Romanino besitzt die Sammlung der Ambrosiana in Mailand eine gute Federzeichnung, „die Ehebrecherin vor Christus“ (im dritten Saale aufgestellt), desgleichen die Uffiziengalerie ein Blatt mit Kinderstudien (Nr. 1465, Rahmen 493) und die Sammlung zu Chatsworth eine treffliche Federzeichnung.

des Romanino an, nämlich die „Judith“ (Nr. 155), zwar jetzt mit dem Fragezeichen. Die Fleischfarbe dieses Weibes ist jedoch zu kalt, die Zeichnung zu hart, die Ausführung zu kleinlich und ängstlich für den Romanino; auch fehlen hier die für den Meister charakteristischen hängenden Mundwinkel bei den Frauen. Das Original dürfte wahrscheinlich auf Romanino zurückgeführt werden; wo dasselbe sich befindet kann ich nicht angeben. (Vergleiche diese Judith auch mit der Herodias vom Jahre 1526, von Calisto Piazza in der Kaiserlichen Galerie in Wien.)

Die Marchesa Arconati-Visconti zu Mailand besitzt ein ähnliches Bild; auch dieses galt für ein Werk des Romanino, ehe die Restauration desselben den wahren Namen des Autors an den Tag treten liess. Die Aufschrift lautet: FZCI CARAVAGIENSIS OPVS, d. h. Werk des Francesco Prato von Caravaggio, Schüler und Nachahmer des Romanino.[1]

Derselbe sieht zuweilen seinem Meister sehr ähnlich, ist jedoch nie so geistreich und lebendig in der Auffassung, so breit und frei in der Ausführung; seine Schatten sind russiger und undurchsichtiger, die Zeichnung zahmer als bei Romanino.

Ausser den ebengenannten Meistern von Brescia begegnen wir in diesen Sälen noch einem dritten brescianischen Maler, dem Giovan Girolamo Savoldo, dem

[1] Von diesem Francesco Prato aus Caravaggio, der jedoch nicht, wie einige Schriftsteller wollen, mit dem von Vasari (*Vita di Francesco Salviati*) genannten florentinischen Goldschmied (aus der Stadt Prato) zu verwechseln ist, sieht man Bilder in S. Agata und S. Francesco zu Brescia und eine mit dem Namen bezeichnete „Kreuzabnahme“ in einem Kirchlein von Manerbio (unweit von Brescia). Andere Bilder des Meisters führen den Namen entweder des Calisto da Lodi (S. Rocco zu Brescia), oder aber des Romanino selbst (Madonnenbild in der Städtischen Galerie von Bergamo, Nr. 162).

Alters-, vielleicht auch Schulgenossen des Romanino. Im Jahre 1508 verweilte er in Florenz, und wir finden ihn dort als Meister in der Malergilde verzeichnet (Hieronymus de Savoldis de Brixia); sein Aufenthalt daselbst muss jedoch nicht von langer Dauer gewesen sein, da wenigstens die uns bekannten Werke von ihm keinerlei florentinische Einflüsse verrathen. Später setzte er sich in Venedig fest und bildete sich dort an den Werken Giambellino's (S. Giovan Crisostomo vom Jahre 1513) und Tizian's aus.[1] Das bedeutendste Werk dieses ziemlich seltenen Meisters besitzt die Galerie der Brera in Mailand (Nr. 142). Eine Wiederholung der „Venetianerin“ zu Berlin (Nr. 307), wie sie im Kataloge bezeichnet wird, oder der heiligen Magdalena, wie man sie früher nannte, befand sich noch vor mehrern Jahren im Hause des Grafen Fenaroli in Brescia, ward hernach vom Kunsthändler Baslini erworben und sodann nach England verkauft (Nationalgalerie). Carlo Ridolfi (*Vite* etc., I, 354) citirt solch ein Bild als im Besitze des Hauses Averoldi von Brescia: „*ed in casa Averolda una figura della Maddalena, involta in drappo col vaso dell' alabastro, incamminata al sepolcro, celebre pittura, della quale si sono tratte molte copie. Madame Ardier, ambasciatrice francese, aveva una delle Maddalene suddette — — — e in casa Antelmi* (von Brescia) *vi è un deposto di croce.*“ Dieses letztere Bild befand sich im Hause Torre zu Brescia, bevor es in die Galerie von Berlin (Nr. 307a) gelangte.[2]

[1] Ich vermag durchaus nicht die Ansicht der Herren Crowe und Cavalcaselle zu theilen, welche das Madonnenbildchen des alten Giambellino, hinter dem Hauptaltar des Domes von Bergamo aufgestellt, dem Savoldo zuschreiben (II, 419).

[2] Ein Bild von ihm unter dem Namen des Giorgione befindet sich in der kaiserl. Galerie zu Wien. Desgleichen ein weibliches Porträt, wie wir bereits bemerkt (I, 319) in der Ga-

Ueber die Schule von Bergamo habe ich Gelegenheit gefunden, mich früher mehrmals auszusprechen; über den Porträtmaler G. B. Moroni im allgemeinen in Bd. I, S. 82 fg. Das Porträt eines jungen Mannes in der Berliner Galerie (Nr. 167), mit der Jahreszahl 1553, trägt das älteste Datum, das mir von diesem Meister bekannt ist. In diesem Bildniss ist die Form der Hand mit den zugespitzten Fingern noch ziemlich die des Moretto.

Ganz vorzüglich ist auch noch das Bildniss eines Gelehrten (Nr. 193a).

Hingegen dürfte das sehr verdorbene Bild Nr. 193 nur von einem Schüler oder Nachahmer herrühren.

Des männlichen Porträts, das im Katalog die Nr. 188 führt und einem andern trefflichen Porträtmaler aus Bergamo, nämlich dem Giovanni de Busi, Cariani genannt, zugeschrieben wird, konnte ich leider wegen des Umbaues der Säle der Galerie nicht ansichtig werden. Das andere diesem Meister noch im Waagen'schen Kataloge zugemuthete Porträt (Nr. 190) wurde von der neuen Direction dem Johannes von Calcar, einem Schüler und Nachahmer Tizian's, vindicirt.[1] Wer den Cariani kennen zu lernen wünscht, muss diesem Meister in Bergamo und in den Sammlungen in Mailand nachgehen;

lerie des Capitols. Im Louvre ein männliches Porträt mit der Bezeichnung: *Opera de Giovanni Jeronimo de Bressa di Savoldi.*

[1] Ein malerisch anmuthiges Gemälde, welches Director Bode in seinem letzten Katalog wol mit Recht als Cariani aufgenommen hat, ist dasjenige einer „jungen Frau in reicher Landschaft (Allegorie)", Nr. 185. F.

Im Jahre 1886 erwarb die englische National Gallery ein für den Meister sehr charakteristisches Bild des Cariani. Dasselbe stellt Maria dar, die mit dem rechten Arm zwei heilige Frauen umschlingt und sie dem Christuskind empfiehlt. Das Kind sitzt auf ihrem linken Knie und fasst mit der Hand den blühenden Stab des heiligen Joseph. Unter ihm sieht man anbetende Knaben mit gefalteten Händen.

nur dort kann man sich mit ihm vertraut machen. In den mir bekannten Galerien Deutschlands bin ich bisjetzt noch keinem Werke Cariani's begegnet, falls nämlich das giorgioneske oder besser palmeske Porträt in der Münchener Galerie nicht ihm, sondern dem Palma vecchio wirklich angehören sollte.[1]

Die Adda trennt das Hügelland der Bergamasken von der mailändischen Ebene. In Canonica, dem Grenzorte der Provinz Bergamo, klingt noch die bergamaskische Gutturalsprache, jenseits der Addabrücke, in Vaprio, spricht man schon den mailändischen Dialekt, und gerade bis Vaprio erstreckt sich auch die Kunstschule, deren Brennpunkt wir in Mailand zu suchen haben, ich meine die Mailändisch-Lombardische.

Die grossen Bauten des Mailänder Doms und der Certosa bei Pavia haben in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vornehmlich der Sculptur einen grossen Aufschwung gegeben und die Malerei dabei etwas in den Hintergrund gedrängt; deshalb treffen wir auch unter der Regierung des Filippo Maria Visconti (1405—1447) nur auf wenige namhafte Maler (Michelino und die Zavattari, den Porträtmaler Zanetto Bugatto, Costantino Zenone da Vaprio, Leonardo Ponzoni neben andern). Francesco Sforza dagegen schien die Maler ebenso sehr wie die andern Künstler zu begünstigen, und unter seiner Regierung zeichneten sich namentlich die Maler Bonifacio Bembo, auch Facio da Valdarno genannt, und der Cremonese Cristoforo Moretti aus.[2] Von den Werken

[1] Ich höre, dass dereinst in der Schönborn'schen Sammlung in Pommersfelden ein gutes Bild von Cariani sich befunden haben soll.

[2] Von ihm sind wahrscheinlich die Fresken in S. Eustorgio (vierte Kapelle), von Dr. Bode, II, 646, dem Vittore Pisano zugeschrieben.

dieser beiden Meister sind nur einige Bruchstücke auf uns gekommen.[1] Zu jener Zeit jedoch (1455—1466) machte sich schon der Brescianer Vincenzo Foppa bemerkbar, und diesem kräftigen, ja grossen Meister hat Mailand, wo derselbe sich niederliess und auch die grösste Zeit seines Leben wirkte, seine Hauptschule zu verdanken. Aus derselben gingen hervor: Zenale und Buttinone von Treviglio; vielleicht auch Giovanni Donato da Montorfano[2]; Bartolommeo Suardi aus Mailand, später unter Bramante ausgebildet und daher Bramantino genannt; Ambrogio da Fossano, Borgognone genannt; Ambrogio Bevilacqua[3]; Vincenzo Civerchio aus Crema; Macrino aus Alba[4]; Bernardino de' Conti aus Pavia u. a. m.

[1] Ein mit dem Namen bezeichnetes Madonnenbild des Cristoforo Moretti besitzt Frau Frua in Mailand, eine der Erben des Cav. Poldi-Pezzoli; dem Bonifacio Bembo gehören die lebensgrossen Bildnisse des Francesco Sforza und seiner Gemahlin Bianca Maria Visconti in der Kirche von S. Agostino zu Cremona. Facio Bembo starb 1496.

[2] Von ihm Wandgemälde im Refectorium der Kirche von S. Maria delle Grazie, in einer Kapelle von S. Pietro in Gessate und im Hofe der Ambrosiana in Mailand. Die Malerfamilie der Montorfano hatten ihren gewöhnlichen Sitz und Wirkungskreis in Pavia (siehe Alizeri, a. a. O., S. 272).

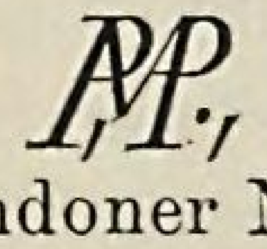
[3] Werke dieses Meisters in der Pfarrkirche von Landriano bei Mailand, vom Jahre 1483; in der Kirche S. Vito von Soma, daselbst dem Borgognone zugemuthet; in der Breragalerie, vom Jahre 1502 (Nr. 476); in der Städtischen Galerie von Bergamo (Nr. 5, thronende Maria mit dem Kinde zwischen dem Täufer und einem heiligen Bischof — unbenannt), und anderswo noch.

[4] Von diesem Meister befinden sich mehrere Werke in der Turiner Galerie, in den Kirchen von Asti, in Alba, in der Certosa bei Pavia. Der Thronhimmel über dem Thron der Madonna ging von V. Foppa auf seine Schüler Bevilacqua, Borgognone und Macrino d'Alba über; von Macrino d'Alba sodann auf die Schule von Vercelli (Def. Ferrari, Gaud. Ferrari, die Giovenone u. s. w.).

Die mailändische Malerschule spaltete sich jedoch im letzten Decennium des 15. Jahrhunderts in zwei Branchen, wovon die eine von Lionardo da Vinci direct abhing, die andere nur indirecte Einflüsse von ihm in sich aufnahm.

Die Malerschule von Lodi ist hauptsächlich durch die Familie Piazza vertreten.[1]

Unter den Repräsentanten der Pavesischen Schule finden wir keinen, etwa den Bernardino dei Conti ausgenommen, der sich über die Mittelmässigkeit erhoben hätte. Lorenzo und Bernardino Fasolo[2], Pierfrancesco Sacchi und sein schwacher Schüler Cesare Magni[3] sind

[1] Vom alten Bertino, der dem Filarete zufolge im Po umgekommen sein soll, sind keine Werke vorhanden, wohl aber von seinen Nachkommen, den Brüdern Albertino und Martino Piazza, in mehrern Kirchen von Lodi und in Castiglione d'Adda; von Albertino in der Städtischen Galerie von Bergamo „Vermählung der heiligen Katharina" (Nr. 199), dort in die römische (?) Schule verwiesen; bei Herrn Frizzoni-Salis in Bergamo eine „Anbetung der Hirten"; in der Sammlung Cereda in Mailand eine „Krönung der Maria", beim Grafen Casati ein Madonnenbildchen, bei Marquis Visconti Venosta eine Predella mit der „Pietà", eine Madonna in der Sammlung Borromeo u. s. w. Albertino muss besonders von Cesare da Sesto gelernt haben (was man in dem Bildchen in der Oeffentlichen Galerie in Bergamo besonders wahrnehmen kann), daher kommt es denn auch, dass einige sehr durch Restauration entstellte Bilder von ihm dem Perugino und Raffael zugeschrieben werden; so in den Galerien von Padua (Christus zwischen den Heiligen Johannes und Petrus) als Perugino, und von Verona (Anbetung des Christuskindes) als Raffael. Von Martino Piazza existirt in der Ambrosiana zu Mailand ein mit dem Monogramm  (Martinus Platea Pinxit) bezeichnetes Bildchen; in der Londoner National Gallery ein Johannes der Täufer, gleichfalls bezeichnet, u. s. f.

[2] Bernardinus war der Sohn des Lorenzo de Pavia; dieser letztere wurde 1463, der erstere 1489 geboren (siehe Alizeri, a. a. O., S. 237.

[3] Baron von Rumohr („Drei Reisen in Italien") verwechselte diesen Cesare Magni (in einem Bilde, damals beim Herzog Melzi

eben alle nichts als Nachahmer, die zwar die Technik gut erlernt und daher Werke zu Stande brachten, die ihrer lieblichen Farbenharmonie halber immerhin einen angenehmen Eindruck auf das Auge des Beschauers hervorbringen, die aber Geist und Herz kalt lassen. Zudem besitzen die von ihnen dargestellten Figuren alle mehr oder minder jene leichte Anmuth im Ausdrucke, in Stellung und Bewegung, welche dem Italiener nicht nur in jenen für die Kunst so glücklichen Zeiten eigenthümlich war, sondern die er zum Theil heutzutage noch besitzt, weshalb auch seine Kunsterzeugnisse, so leer und nichtig dieselben zuweilen auch sein mögen, doch noch immer vortheilhaft von denen anderer Nationen abstechen und beim grossen Publikum beliebt sind.

Von Pier Francesco Sacchi besitzt die Berliner Galerie zwei gute Werke, nämlich dasjenige, welches den gekreuzigten Christus mit Heiligen und einem Stifter darstellt (Nr. 53) und das der drei Heiligen Martin, Hieronymus und Benedict (Nr. 116). In ersterem erinnert die Landschaft im Hintergrunde an diejenigen des Sodoma, sowol in der Composition als im Tone. Der Typus des Heilands sowie derjenige der stehenden heiligen Frau kommt noch von Borgognone her. Der

in Mailand, gegenwärtig bei Herrn Cook in London) mit Cesare da Sesto. „Im Hause Melzi: eine Madonna, das Kind ganze Figur, von Cesare da Sesto, in hübscher Landschaft. Auch hier neigt sich einiges zu Lionardo. Ich würde den Cesare da Sesto für dessen Schüler halten, fiele seine Wirksamkeit nicht in zu späte Zeit. Hier liest man: Cesar Triagrius (Magnus) pinxit 1530.“

Bilder von Cesare Magni im Dome von Vigevano und in Saronno, in der Kirche von Codogno, im Refectorium von S. Maria delle Grazie in Mailand (ein kleines Abendmahl nach demjenigen des Lionardo), ein Madonnenbildchen in der öffentlichen Sammlung Malaspina in Pavia, alle bezeichnet; andere in der Breragalerie (Nr. 94), im Museum von Neapel (kleine Copie nach der Vierge aux rochers, als „Nicolò dell’ Abate“) etc.

Maler gibt sich als ein Schüler des Macrino d'Alba zu erkennen.

In Vercelli wirkte schon von der Mitte des 15. Jahrhunderts an die dort angesiedelte Malerfamilie der Oldoni[1], wie in Casale die andere ebenfalls mailändische Malerfamilie der Ferrari.[2]

Ein anderer zu Vercelli lebender Maler war der Mailänder Francesco Motta, der 1539 schon verstorben war.

In den Jahren 1504 bis 1515 lebten ebenfalls in Vercelli die Maler Hieronymus und Lodovicus von Brescia.

Im letzten Decennium des 15. Jahrhunderts muss, täusche ich mich nicht sehr, auch Macrino d'Alba längere Zeit in Vercelli gewirkt haben[3], und dürfte er daher nicht ohne Einfluss auf die erste Entwickelung des Girolamo Giovenone, des Eleazar Oldoni[4] und

[1] Boniforte Oldoni wirkte von 1463 bis etwa 1510. Seine drei Söhne hiessen Ercole, Giosuè und Eleazar. Von Giosuè findet man in der Pfarrkirche von Verrone, in der Nähe von Biella, ein bezeichnetes Freskobild; von Eleazar eine kleine „Anbetung des Christkindes", mit dem Namen bezeichnet, bei der Gräfin Castelnovo in Turin. Ausser den Malern der Familie der Oldoni wirkte zu jener Zeit in Vercelli der Maler Eusebio Ferrari von Pezzana, einem Dorf in der Nähe von Vercelli. Im Jahre 1508 war er in Vercelli und stand in Beziehung zu Gaudenzio Ferrari. (Ueber Eusebio und dessen Werk in der Mainzer Galerie siehe Franz Rieffel: „Eusebio Ferrari und die Schule von Vercelli", [mit Abbildungen] im „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1891, Bd. XIV, 4. Heft.)

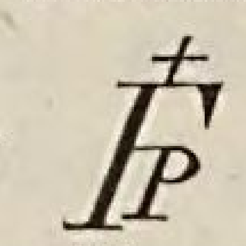
[2] Aus dieser letztern stammt der ziemlich rohe Maler Grammorseo, von dem ein mit dem Namen bezeichnetes Bild im bischöflichen Palais in Vercelli zu sehen ist.

[3] Bekanntlich arbeitete er später viele Jahre hindurch in der Abtei von Lucedio (in der Nähe von Casale), weshalb er auch als „pittore di Lucedio" bekannt war.

[4] Man vergleiche das mit dem Namen bezeichnete Bild des Macrino aus seiner Frühzeit (1490—1495) in der Galerie des Städel'schen Instituts zu Frankfurt (Nr. 5) mit den Bildern des

selbst des Defendente Ferrari aus Chivasso gewesen sein.

Zu den unmittelbaren Schülern des Lionardo da Vinci in Mailand, von denen wir beglaubigte Werke besitzen, rechnen wir Giovan Antonio Boltraffio, Marco d'Oggionno, Andrea Salaïno[1], Giovan Antonio Bazzi,

Girolamo Giovenone in der Turiner Galerie vom Jahre 1514 (Nr. 43) und dem mit dem Namen Eleazar de Oldonibus bezeichneten Bildchen im Besitze der Gräfin Castelnovo in Turin. Von Defendente Ferrari besitzt die Bildergalerie von Stuttgart ein mit dem Monogramm  (Ferrarius pinxit) bezeichnetes Bild, „Christus im Tempel", vom Jahre 1526. Ihre königliche Hoheit die Prinzess Karl in Darmstadt (die glückliche Besitzerin der Originalmadonna von Holbein) eine heilige Katharina; die Turiner Galerie mehrere Werke; die Städtische Galerie von Bergamo eine „Anbetung der Hirten" (Nr. 283), ebenfalls mit dem Monogramm versehen. Dieses letztere Bild verräth den Einfluss der Kupferstiche des Parmigianino. Von ihm ist ausserdem ein grosses Bild der Anbetung des Christkindes mit dem Jahre 1519 bezeichnet, im Dom von Ivrea, sowie ein anderes mit dem Monogramm und dem Jahre 1521; in der erzbischöflichen Galerie von Mailand ein sich kasteiender Hieronymus, welcher daselbst Dürer genannt wird. Er starb 62 Jahre alt im Jahre 1532.

[1] Von diesem Schüler, von dem Vasari berichtet, dass Lionardo viele seiner Bilder ihm durchging (*a lui insegnò molte cose, e certi lavori che in Milano si dicono essere di Salai furono ritocchi da Lionardo*), wissen wir überdies aus Alessandro Luzio's im „Archivio storico dell' Arte" (Mai 1888) veröffentlichten Documenten, dass er im Jahre 1504 in der Werkstätte Lionardo's arbeitete und damals schon einen gewissen Ruf genoss; wir wissen überdies aus Documenten, die der verdienstvolle Kunstforscher aus Mantua in demselben Artikel publicirt hat, dass Lionardo vielleicht noch vor 1490 das Porträt der damals noch sehr jungen Cäcilia Gallerani gemalt (verschollen, S. 45 vom Jahrgang 1888); wir wissen ferner, dass er um 1499 bei Gelegenheit seiner Reise von Mailand nach Florenz (über Pizzighettone, Mantua und Venedig) in Mantua die Profilzeichnung der Isabella Gonzaga ausführte (heute wahrscheinlich im

in Siena Sodoma genannt, Cesare da Sesto und möglicherweise Francesco Napolitano; zu den indirect von ihm beeinflussten den Mailänder Ambrogio de Predis, den Pavesen Bernardino dei Conti, Andrea Solari von Mailand, den sogenannten Giampietrino [1], Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari u. a. m. (siehe Bd. I, S. 202).

Bartolommeo Suardi, Bramantino genannt, bildete sich unter dem grossen von 1474 bis 1499 in Mailand wirkenden Donato Bramante weiter aus und gründete um das Jahr 1500 eine eigene Malerschule in Mailand.

Zenale und Buttinone, die Gebrüder Ambrogio und Bernardino Borgognone, A. Bevilacqua, Giovanni da Montorfano wie auch Civerchio u. a. m. gingen unberührt ihren Weg in der von Vincenzo Foppa empfangenen Richtung fort, ohne weder von Bramante noch von Lionardo da Vinci Einflüsse in sich aufzunehmen.

Aus dieser letztern specifisch mailändischen Maler-

Louvre). Weiter wissen wir, dass 1501 Lionardo am Carton des St. Annabildes arbeitete, an der Ausführung jedoch oft innehielt, um sich mit geometrischen Studien zu befassen. (Siehe den im „Archivio storico dell' Arte" publicirten Brief aus Florenz vom 3. April 1501 des Frate Pietro da Nuvolara an Isabella Gonzaga.)

[1] Die zwei diesem Meister zugeschriebenen Gemälde in der Berliner Galerie sind wol nur Atelierwerke (eine „büssende Magdalena" und eine „heilige Katharina"). Feine Werke von ihm selbst sind hingegen zwei Madonnenbilder im Besitze des bekannten Verlegers Murray in London. Das grössere ist das beste Exemplar von mehrern ähnlichen Compositionen, die in öffentlichen und in privaten Sammlungen in Italien vorkommen; bezeichnet durch das Motiv der dem Beschauer zugewandten linken Schulter der Maria, worüber sie hinausschaut.

Das andere, etwas kleinere, gehört, meiner Meinung nach, der Jugendzeit des Meisters an und zwar wol der Zeit, als Giampietrino seine Kunst in Gesellschaft des Sodoma unter der Leitung von Lionardo da Vinci in Mailand erlernte (1499—1500). Die Arbeiten des Giampietrino aus dieser Periode nähern sich bisweilen derart denjenigen des Sodoma, dass man sie leicht miteinander verwechseln könnte.

schule des 15. Jahrhunderts haben wir bereits in der Galerie von Dresden ein Werk des Ambrogio Bevilacqua (dort Borgognone genannt) gefunden. Die Berliner Galerie besitzt zwei Gemälde von Borgognone.

Aus der lombardischen Schule um 1500—1525 sollte laut dem Bode'schen Katalog das Madonnenbild (Nr. 90a) stammen. Unserer Ansicht nach ist dieses schwache Bild nichts anders als eine alte Copie oder Nachbildung nach Lorenzo di Credi und gehört wahrscheinlich jenem Maler an, den ich Tommaso nannte, nämlich jenem Schüler des Lorenzo, von dem mehrere Bilder in verschiedenen Sammlungen vorkommen. Die Herren Crowe und Cavalcaselle behaupten zwar, es wäre in der Manier des Zenale gemalt, allein wir erlauben uns die Frage an sie zu stellen, wo denn beglaubigte Werke des Zenale zu sehen sind?

Vasari (VII, 127) sagt: „In Mailand war noch ein Bernardino da Trevio (Treviglio), Ingenieur und Architekt des Domes (von Mailand), und ein vortrefflicher Zeichner, der bei Lionardo da Vinci in Ehren stand, obwol seine Manier roh und etwas trocken in den Gemälden war.“ Wir hätten somit, nach dem Zeugnisse des Berichterstatters des Vasari, in Zenale mehr den Ingenieur und Architekten als den Maler zu suchen. Gewiss ist es, dass heutzutage von diesem Zenale kein authentisches Bild aufzufinden ist. Die grosse Altartafel mit dem S. Martinus, hinter dem Hauptaltar der Pfarrkirche von Treviglio aufgestellt, ist zwar ein documentirtes Werk des Zenale und des Buttinone (eine Copie des Originalvertrags findet man im Archive der Kirche von Treviglio), wir wissen jedoch nicht, wieviel in diesem Gemälde dem Zenale, wieviel dem Buttinone angehöre. Selbst die Herren Crowe und Cavalcaselle müssen bekennen, dass es schwer sei, die Figuren, die hier von Zenale ausgeführt sind, von denen zu unterscheiden, welche seinem Arbeitsgenossen Buttinone

ihr Dasein verdanken. Dasselbe gilt auch für das fast ausgelöschte Wandgemälde der beiden Meister in der Kapelle Griffi, in der Kirche S. Pietro in Gessate zu Mailand [neuerdings doch gereinigt und etwas aufgefrischt, F.]; beim Anblick dieser Fresken treten uns die nämlichen Schwierigkeiten entgegen. Nichtsdestoweniger und uneingedenk des früher gemachten Geständnisses wollen die berühmten Historiographen in jenen kaum sichtbaren Malereien die Manier des einen Malers von der des andern unterscheiden, indem sie in der Arbeit des Buttinone den Charakter der paduanischen Schule, abgeleitet, sei es von den Mantegnesken, sei es von Carlo Crivelli(!), erkennen, in der Arbeit des Zenale aber mehr Anmuth der Form, abgeleitet von Lionardo da Vinci, wahrnehmen wollen.

Auf die paduanische oder Squarcioneske Abstammung des Buttinone möchte wol mehr als die Betrachtung dieser Freskenmalerei die Erinnerung an das Bild des Buttinone in der Galerie Borromeo auf der Isola Bella die Herren Historiographen geführt haben. Jenes Bildchen nämlich, das die thronende Madonna mit dem Kinde, im Beisein der Heiligen Johannes der Täufer und Justina (die bevorzugte Heilige der Paduaner), darstellt, sieht allerdings sehr Squarcionesk aus. Es trägt in Goldbuchstaben die Aufschrift: Bernardinus Bettinonus (sic) de Trivilio. Auf einem unten angebrachten Wappen liest man den im 15. Jahrhundert von den Borromeo angenommenen Wahlspruch: „humilitas“, und oben unter den Medaillons mit den Bildnissen von Augustus, Adrianus, M. Agrippa findet man auch jenes des Dominicus Carraria, des Herrschers von Padua. Meiner Ansicht nach hat nun das Bildchen gar nichts mit den oben angeführten beglaubigten Werken des Buttinone und Zenale in Treviglio und in S. Pietro in Gessate zu thun, entspricht dagegen aufs Haar, sowol im Typus der Figuren wie auch in der Technik, den sonstigen

Werken des Gregorio Schiavone aus Dalmatien, des Schülers von Squarcione, welcher in Padua lebte, für dessen Arbeit ich es auch erkläre. Gregorio mag das Bildchen für die in Padua ansässige Familie der Borromeo (Vitaliani) gefertigt haben. Die Aufschrift ist augenscheinlich eine Fälschung.

Die Herren Crowe und Cavalcaselle und Dr. Bode mit ihnen (Cic. II, 650) führen ferner noch als Werk des Buttinone das männliche Porträt im Hause Borromeo zu Mailand an.[1] Hier wurde auf dem unten angebrachten länglichen Cartellino oder Zettel (ganz in der Form der Cartellini auf den echten Bildern des Antonello da Messina) der darauf bezeichnete Name des Autors ausgelöscht und der des Lionardo substituirt. Die Mache dieses Gemäldes spricht für einen Nachahmer des Antonello, und selbst der grüne Grund des Bildes deutet auf Filippo Mazzola hin, dem ich dieses Porträt ohne Zaudern zuschreiben zu dürfen glaube. Man vergleiche dasselbe mit den andern Porträts des Mazzola, z. B. mit dem in der Brera oder mit einem andern männlichen Bildnisse in der Berliner Galerie (Nr. 225, hier dem A. Solario zugemuthet), sowie mit dem bezeichneten Porträt in der Galerie Doria in Rom, und ich hoffe, man wird nicht umhin können, meiner Ansicht beizutreten.

In all diesen drei Bildnissen sind der grüne Hintergrund, die starken Augenbrauen, die markirte Angabe der Flecken auf der Iris des Auges bezeichnend.

Was den Solario anbelangt, so macht er nie grüne, sondern schwarze Gründe bei seinen Porträts (wo es sich um einfache Wandflächen handelt); die Eigenthümlichkeit in der Behandlung der Iris ist bei ihm nicht wahrnehmbar; ferner modellirt Solario seine Köpfe weit

[1] Auch sie scheinen jedoch beim Anblick desselben an Filippo Mazzola gedacht zu haben (II, 36).

besser und hat auch eine verschiedene Maltechnik. Wiewol sehr restaurirt, entspricht das Berliner Bildniss vollends den andern beglaubigten von Filippo Mazzola.

Ein echtes, mit dem Namen bezeichnetes Werk des Bernardino Buttinone besitzt jedoch seit einigen Jahren die Breragalerie zu Mailand. Dasselbe stammt aus dem Hause Castelbarco und stellt im Mittelbilde die thronende Maria dar mit dem auf ihrem rechten Knie aufrechtstehenden Christkinde; links vom Throne ein nach der Maria gewendeter Engel (sehr an die Manier des Bramantino erinnernd); auf dem rechten Flügel des Triptychons steht der heilige Bernardinus, auf dem linken der heilige Leonardus. Die Aufschrift lautet:

Bernardinus . Bu
de Trivilio 1484(?)

In dieser Arbeit erscheint mir Buttinone als Schüler Foppa's und als ein sehr mittelmässiger Meister. Wie die Hässlichkeit dieses Werks mit der Zierlichkeit, welche Dr. Bode bei dem oben genannten auf der Isola Bella rühmt, indem er es für ein Product des Buttinone hält (II, 650), zu reimen sei, wüssten wir nicht zu erklären.[1] Doch genug von ihm; verweilen wir noch kurz bei seinem Ateliergenossen, dem Zenale.

Die Herren Crowe und Cavalcaselle schreiben diesem letztern die unter sich verschiedensten Werke zu, so z. B., wie wir bereits gesehen, in der Brera das grosse Polyptychon (einst in S. Maria delle Grazie zu Ber-

[1] Diesem echt bezeichneten Bilde des Buttinone nach zu urtheilen, würde ich mir fast erlauben, im grossen Bilde von Treviglio den heiligen Martinus zu Pferde mit dem Bettler und auch die thronende Maria mit dem Kinde dem Buttinone zuzuschreiben.

gamo) des Vincenzo Foppa[1], ferner die Altartafel, die einst unter dem Namen des Lionardo da Vinci in der Kirche von S. Ambrogio ad nemus in Mailand aufgestellt war und erst als sie in die Breragalerie versetzt wurde, ganz willkürlich dem Zenale zugemuthet ward, seither jedoch von jung und alt als Hauptwerk des Bernardino de' Conti angesehen wird.

Wir werden später auf dieses Bild noch zu sprechen kommen.

Ferner citiren sie als Bild des Zenale die kleine Madonna mit dem säugenden Kinde, Bernar . . Zinalia bezeichnet, in der Städtischen Galerie von Bergamo (Abtheilung Lochis, Nr. 148). Für jeden auch nur einigermassen mit den lombardischen Schulen vertrauten Kunstfreund ist jedoch dies eine untrügliche Arbeit des Ambrogio Borgognone und die Aufschrift auf dem Bilde nichts als eine grobe Betrügerei. In der Sammlung Borromeo in Mailand befindet sich ein rohes, stark restaurirtes Bild, den „Ecce homo“ darstellend, auf dem mit Schriftzügen aus dem 17. Jahrhundert geschrieben steht: *Bernardus Zenalius Trivil. pinxit anno Dni MDII Medio.* Dass ein Künstler von Bedeutung ein solches Werk hätte schaffen können, ist doch kaum annehmbar. Die obengenannten Kunsthistoriker halten es aber doch für echt, sammt der Inschrift.

Sie führen ferner noch ein Altarbild des Zenale vom Jahre 1507 an, welches einst in der Kirche von Cantù war. Einige Fragmente davon, d. h. zwei stehende Hei-

[1] Der Anonymus des Morelli (S. 52) beschreibt es folgendermassen: „*La Ancona dell' altar grande della N. D. con le due figure per ciascun lato in nichii dorati, a guazzo, fù de man de maestro Vicenzo Bressano vecchio* (um ihn von Vicenzo Civerchio zu unterscheiden), *come credo*“. Diese Tafel kam nach der Aufhebung des Klosters von S. Maria delle Grazie nach Mailand in die Breragalerie.

lige und zwei Tondi befinden sich gegenwärtig im letzten Cabinet der Sammlung Poldi-Pezzoli, unter Zenale's Namen verzeichnet; dieselben gehören jedoch, meiner Ansicht nach, eher dem Buttinone als dem Zenale an.

Die von Lomazzo angeführten „Darstellungen aus dem Leben der heiligen Magdalena" in der Karmeliterkirche von Mailand („Trattato della Pittura", II, 47) sowie die andern im Kloster S. Maria delle Grazie, in der Kapelle der Heiligen Petrus und Paulus in S. Francesco u. s. w., sowie die Werke Zenale's in Brescia sind alle zu Grunde gegangen, sodass wir über die Bedeutung dieses Meisters als Maler durchaus im Dunkeln bleiben.

Lomazzo rühmt den Zenale hauptsächlich seiner „Verkürzungen" halber.

Ambrogio da Fossano, genannt Borgognone, dürfte zwischen den Jahren 1450 und 1460 geboren sein, und zwar nicht zu Fossano, sondern in Mailand. Die Familie Fossano oder Fossani bestand noch in neuern Zeiten in der Lombardei. Der Grossvater oder Urgrossvater des Ambrogio mag wol vom piemontesischen Flecken Fossano nach Mailand übergesiedelt sein [1]; einer seiner Vorfahren wird wahrscheinlich längere Zeit in Flandern (damals von den Italienern Borgogna genannt) sich aufgehalten und daher den Zunamen Borgognone erhalten haben.[2] Ambrogio starb, wahrscheinlich an

[1] Sein Vater Stefano nennt sich schon *mediolanensis*, also von Mailand.

[2] Auch die Familie Michelozzo in Florenz hatte den Zunamen Borgognone: „*Lionardo, Michelozzo, Giovanni, Fratelli e figliuoli di Bartolommeo di Gherardo Borgognoni*" (Gaye, „Carteggio" etc., I, 117). Napoleone Cittadella („Notizie" etc., 671) citirt ebenfalls einen Metallgiesser aus Ferrara Namens Annibale Borgognone; ebenso Zani einen Alfonso Borgognone von Cento, Erzgiesser. In Fossano ist heutzutage das Geschlecht der Borgognoni ganz unbekannt. Ebenso charakteristisch für den Franzosen als bezeichnend für

der Pest, im Jahre 1523 in Mailand. Er hatte einen etwas jüngern Bruder, Bernardino, ebenfalls Maler. Von diesem letztern besass Herr Enrico Andreossi (Via Clerici, Nr. 2) zu Mailand ein mit dem Namen und dem Jahre 1523 bezeichnetes Bild, welches den heiligen Rochus darstellt. Auch im Hause des Grafen Moroni in Bergamo sah ich eine Maria mit dem Kinde zwischen Heiligen vor einem landschaftlichen Hintergrund, die wahrscheinlich demselben Bernardino gehört. Ferner rührt die grosse Altartafel im letzten Saal des Museo Artistico municipale in Mailand, daselbst ohne Grund dem Fasolo zugeschrieben, meiner Ansicht nach eher von Bernardino Borgognone her (thronende Madonna mit den stehenden Heiligen Hieronymus und Sebastian zur Seite). Ambrogio Borgognone, welcher in der mailändischen Malerschule dieselbe Stelle vertritt, wie P. Perugino in der von Perugia, Lorenzo Costa und Francia in der bolognesischen, Panetti in der ferraresischen, Francesco Morone in der von Verona, war, meiner Ansicht nach, Schüler des Vincenzo Foppa des Aeltern und der

den Ernst des Geschichtschreibers ist die Bemerkung, welche A. J. Rio über die Entstehung des Zunamens Borgognone uns zum besten gibt (a. a. O., S. 184): „*Ce surnom de Bourguignon, substitué partout à son nom de famille, ne se rapporte pas au lieu de sa naissance, puisque nous savons (?) qu'il était né a Fossano, en Piémont, mais il pourrait bien exprimer une filiation artistique entre lui et l'école qui, à l'époque où il dut faire son apprentissage, florissait dans les états des ducs de Bourgogne. Ce qui donne à cette conjecture beaucoup de vraisemblance, c'est que le style d'Ambrogio diffère radicalement de celui de tous les peintres Lombards ses contemporains, et que ses compositions et ses types offrent parfois une ressemblance frappante et qui ne saurait être fortuite avec les compositions et les types d'un peintre Bolonais surnommé le France, et immortalisé dans l'histoire de la peinture chrétienne sous le nom de Francesco Francia.*“

Wie bekannt, ist Francia eine Zusammenziehung von Francesco- (Francia-Bigi, Francione, in Florenz).

eigentliche Lehrer des Bernardino Luini, des Raffael dieser mailändischen Schule. Von Lionardo da Vinci ist Borgognone sicherlich nicht beeinflusst worden, und noch viel weniger von Bernardino Zenale, wie Girolamo Calvi aufs gerathewohl hin angibt. In allen seinen Werken bleibt er stets durch und durch Lombarde.[1] Das erste Werk, das er für die Certosa bei Pavia fertigte, wurde von ihm im Jahre 1488—89 gemalt; die Zeichnungen zu den Stühlen und der Thüre des Chores daselbst, welche der Mantuaner Bartolommeo de Polli ausarbeitete, datiren vom Jahre 1490.[2] Die Herren Crowe und Cavalcaselle lassen diesen Bartolommeo von Pola(!) abstammen und setzen seine Arbeit in das Jahr 1486.

Das oft citirte Altarbild in der Dorfkirche von Cremeno (Valsassina) ist das Werk eines charakterlosen Lombarden und gehört in keinem Falle dem Borgognone an.

Die „thronende Maria mit dem Kinde" (Nr. 51) in der Berliner Galerie muss in die Frühzeit des Meisters (1490—1500) versetzt werden.

Bilder aus derselben Epoche: in der Incoronata von Lodi, in der Certosa bei Pavia, in Arona, in der Ambrosiana, im Hause Borromeo zu Mailand und anderswo. Das schönste Bild aus dieser Frühzeit indess ist meiner Ansicht nach dasjenige des „kreuztragenden Christus" mit dem Gefolge der Kartäusermönche, gegenwärtig in der Sammlung der Kunstakademie in Pavia. Im Hintergrunde dieses wahrhaft herrlichen Bildes sieht man die

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 43) finden jedoch, dass Borgognone in seinen Fresken in S. Simpliciano an Perugino, an Francia und auch an Lionardo da Vinci, in S. Maria della Passione an die Manier des B. Peruzzi, in S. Ambrogio an B. Luini, den Lieblingsschüler(!) Lionardo's, erinnere.

[2] Siehe: „*Archivio storico Lombardo, Anno VI: Memorie inedite sulla Certosa.*"

Kartäuserkirche bei Pavia, an deren Façade man eben baut; die Einfassung des Portals und des obern Theils fehlen noch gänzlich.

Die andere „thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen" (Nr. 52) muss in eine spätere Zeit (1505—1510) versetzt werden. (Hauptbild aus dieser Epoche [1508] in S. Spirito zu Bergamo.) Die Erscheinung des heiligen Ambrosius im Hintergrunde ist eine Hindeutung auf den durch Vermittelung dieses Heiligen bei Parabiago von den Mailändern unter Führung des Azzone Visconti im Jahre 1336 erfochtenen Sieg. Dieses Bild dürfte daher wahrscheinlich für irgendein Mitglied der Familie Visconti gemalt worden sein.

Wir kommen nun zu Bernardino dei Conti, von welchem seltenen und gewiss nicht unbedeutenden Meister die Berliner Galerie ein mit dem Namen und dem Jahre bezeichnetes Bild zu besitzen sich rühmen darf. Meine Anschauung über seine Werke überhaupt und über seine Charakterzüge habe ich zwar bereits in Band I, S. 243 geäussert; in einem der Artikel über die Berliner Galerie in der „Gazette des Beaux-Arts" (Juni 1889) klagt mich aber Dr. Bode an, keinen richtigen Begriff von diesem Maler zu haben.

Ueber die verschiedenen in Berlin und in Potsdam vorhandenen Bilder von Bernardino de' Conti, die er anführt, vermag ich freilich nichts zu sagen, da ich sie nicht gesehen habe. Dass ihm aber das Porträt des Cardinals in Berlin gering und jenes des Filippo Mazzola, welches er für Solario hält, so sublim erscheint, beweist wieder, wie verschieden die ästhetische Werthschätzung eines Kunstwerks auf dieser Welt sein kann. Dass ihm die Copie des Madonnenbildes des Bernardino de' Conti in Bergamo ein Werk eines trefflichen Nachfolgers von Lionardo erscheint, nimmt mich nicht wunder (ich meine das mit der Jahreszahl 1501 bezeichnete), da sie von einem Niederländer herrührt und

die niederländische Darstellungsweise Herrn Dr. Bode näher steht als die des Lombarden Bernardino de' Conti. Der Umstand, dass dieses Madonnenbild, wie Herr Dr. Bode selbst angibt, oft copirt wurde, beweist, dass er als guter Meister galt, während er ihn uns doch als einen ganz untergeordneten Maler hinstellen möchte.

Nachträglich möchte ich hier noch bemerken, dass in der Aufzählung der Werke von Bernardino noch eins einzureihen wäre, nämlich ein Profilporträt eines Jünglings in der Sammlung des Istituto delle Belle Arti in Varallo, mit vollen Buchstaben bezeichnet: BERNARDINI COMITIS MEDIOLANENS., gewiss aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts.[1]

Nach Herrn Dr. Bode (s. Gazette) wäre der Hauptschüler Leonardo's in Mailand, zwar ein Unbekannter, der Urheber des Madonnenbildes in der Esterhazy-Galerie in Budapest, welches daselbst ganz richtig als Werk des Giovanni Antonio Boltraffio (oder Beltraffio) anerkannt wird. Nun dächte ich, dass jedem mit der mailändischen Schule vertrauten Kunstfreund jenes Gemälde als ein charakteristisches Werk desselben Meisters vorkommen dürfte, der die grossartige, herrliche Madonna, mit dem an ihrer Brust liegendem Kinde, welche in der National Gallery dem Boltraffio zuerkannt wird, gemalt hat.[2]

[1] Dr. Bode (Gazette, 1889, S. 497) behauptet, die Silberstiftzeichnung der Madonna im Britischen Museum (jedenfalls die in meinem ersten Band, S. 250, Nr. 8 unter den Werken des Bernardino de' Conti erwähnte) hätte zum berliner Madonnenbild (Nr. 284A, Lombardische Schule) gedient. Darin irrt er sich gewaltig. Jene Zeichnung hat augenscheinlich zur Madonna des Bernardino de' Conti in der Brera gedient. Man sehe sich die Form der Hand mit den kurz abgeschnittenen Nägeln, das Ohr, die Gesichtszüge der Madonna und des Kindes an.

Das Bild in Berlin ist ein höchst langweiliges Stück, das mit dem Autor desjenigen der Breragalerie gar nichts zu schaffen hat.

[2] In der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth befindet sich ein dem Lionardo zugeschriebenes grünliches

Ich weiss nicht, ob jene Madonna Herrn Bode auch nicht als Werk Boltraffio's vorkommt; hingegen merke ich, dass er demselben Maler (also schliesslich dem Boltraffio) auch die bekannte Madonna in Petersburg, aus dem Hause Litta, geben würde.

Man vergleiche auch nur mittels der trefflichen Photographien von Braun diese drei Marienbilder und man wird mir, glaube ich, nicht unrecht geben, wenn ich in den zwei erstgenannten einen und denselben Meister, im dritten aber das Gepräge eines andern erblicke.

In Berlin ist das zwar stark restaurirte Madonnenbildchen, Nr. 207 B, gewiss ein echtes Werk aus Boltraffio's Jugendzeit und ich wüsste nicht, warum die Zweifel, die Dr. Bode darüber äussert, begründet sein sollten.

Die edle, wahrhaft monumentale Gestalt der heiligen Barbara des Boltraffio (Nr. 207), die Ende des vorigen Jahrhunderts noch in der Sakristei von S. Satiro in Mailand sich befand, gehört zu der kleinen Zahl der Werke von grösserm Format, die von diesem

Blatt, worauf die Köpfe der Maria und des Kindes mit Silberstift gezeichnet sind. Sie entsprechen in Form und Stellung ziemlich genau denjenigen des budapester Bildes, im Gegensinn. Ob die Zeichnung angesichts der harten, mechanischen Ausführung als ein echtes Stück anzusehen ist, möchte ich zwar dahingestellt sein lassen, allein auf eine Composition von Boltraffio scheint sie sich doch direct zu beziehen.

Herr E. Müntz gibt sie aber in seinen *Studi leonardeschi*, im *Archivio storico dell' Arte*, Heft 1, 1892, ohne Verdacht als ein Studienblatt zur Jungfrau in der Felsengrotte des Lionardo an. Freilich ist eine Aehnlichkeit damit nicht zu verkennen, diese ist aber im angeführten Falle wol durch die vermittelnde Auffassung des Schülers zu erklären (vergleiche die bezügliche Photographie von Braun: Chatsworth 48, mit der nach dem budapester Boltraffiobild). F.

feinen Meister uns erhalten sind; die Mehrzahl der Boltraffio'schen Bilder scheint nämlich für das Haus bestimmt gewesen zu sein, und so haben sie nur kleine, viele derselben sogar sehr kleine Dimensionen.[1] Von diesen letztern befindet sich etwa ein halbes Dutzend in Mailand im Privatbesitze, zwei davon in Bergamo und etwa ein anderes halbes Dutzend in England. In deutschen und österreichischen Gemäldesammlungen sind mir, mit Ausnahme der heiligen Barbara in Berlin, nur noch zwei Bilder des Boltraffio bekannt. Das eine davon ist das schon genannte reizende Madonnenbild in der Städtischen Galerie von Budapest (Nr. 175); das andere sah ich im Jahre 1869 bei der öffentlichen Gemäldeausstellung in München unter dem falschen Namen des Francesco Melzi. Es stellte die Madonna, von vorn gesehen, dar, wie sie dem vor ihr auf einer Brüstung stehenden und sich vorneigenden unbekleideten Christuskinde einige Blümchen darreicht. Grund dunkel. Das Bild, das in Privatbesitz ist, misst ungefähr $1\frac{1}{2}$ Fuss in der Höhe und $4\frac{1}{2}$ Fuss in der Breite; leider war es durch Restaurationen beschädigt.

[1] Zu den Werken Boltraffio's von grösserm Format rechne ich noch: „die in freier Landschaft sitzende Maria mit dem Kinde, den Heiligen Johannes der Täufer und Sebastian und den zwei knienden Stiftern aus dem bolognesischen Hause Casio", in der Louvregalerie (Nr. 72); und „die in einer Felsengrotte sitzende Madonna mit dem Kinde, im Beisein der obengenannten Heiligen Johannes und Sebastian und dem Stifter, Bassano da Ponte", einem Patrizier von Lodi, für dessen Kapelle im Dome daselbst Boltraffio im Jahre 1508 das Bild malte. Die Pastellzeichnung zum Porträt dieses Stifters befindet sich in der Ambrosiana unter den Zeichnungen Lionardo's; das Bild selbst, sehr restaurirt, wurde vor etlichen Jahren vom Kunsthändler Baslini, der es in Bergamo erworben, an einen Grafen Palffy aus Pressburg verkauft.

Weiteres über Boltraffio s. Band I, S. 206 fg.

Die Grabschrift des Boltraffio lautet:

MDXVI
IO. ANTONIO BELTRAFIO ET
CONSILII ET MORVM GRAVITATE
SVIS CIVIBVS GRATISS. PROPINQVORES
AMICI DESIDERIO AEGRE TEMPERANTES
p. VIXIT ANN. 49.
PICTVRAE AD QVAM PVERVM SORS
DETVLERAT STVDIA INTER SERIA NON
ABSTINVIT NEC SI QVID EFFINXIT
ANIMASSE OPVS MINVSQVAM SIMVLASSE
VISVS EST.

Aus dieser Grabschrift erhellt, dass Boltraffio sich erst spät mit vollem Ernste der Kunst widmete. In der That finden wir ihn 1490, also bereits in seinem 23. Jahre, noch immer als Kostgänger des Lionardo. Dr. Bode möchte ihn zwar (II, 745) ursprünglich aus der ältern mailändischen Schule, namentlich aus der des V. Foppa kommen lassen, was mir durchaus nicht wahrscheinlich vorkommt. Boltraffio gehörte einem adeligen Geschlechte von Mailand an und bekleidete in spätern Jahren auch öffentliche Stellungen in seiner Vaterstadt. Er darf zwar nicht als Maler von Profession, noch weniger aber als blosser Dilettant betrachtet werden. Seine Bilder sind alle mit dem grössten Fleisse, mit der liebevollsten Sorgfalt ausgeführt, und soweit es ihm seine Kräfte immer gestatteten, trachtete er in denselben sich seinem grossen Lehrer möglichst zu nähern. Die menschliche Gestalt in grössern Verhältnissen, sowie den Menschen in seinen Leidenschaften darzustellen, war nicht seine Sache; besser gelang es ihm dagegen, die naive Unschuld in den Kindern, die milde Anmuth in der Mutter Gottes zum Ausdruck zu bringen. Seine Bildnisse sind alle edel aufgefasst und trefflich modellirt.[1]

[1] In der Ambrosiana finden sich unter dem Namen des Lionardo da Vinci etwa fünf fast lebensgrosse Pastellzeichnungen

Nebst der heiligen Barbara des Boltraffio und dem Bilde mit dem „Vertumnus und der Pomona" des „Melzi" zog ein drittes Bildchen aus dieser Lionardischen Schule meine Aufmerksamkeit ganz besonders auf sich; ich meine die liebliche Gestalt der „Caritas" (Nr. 109), von Giovan Antonio Bazzi, il Sodoma genannt. Eine ähnliche Gestalt mit demselben Kopftypus ist die anmuthige „römische Lucretia" im Kestner-Museum zu Hannover. Dieser Maler lernte allerdings die Anfangsgründe seiner Kunst beim Glasmaler Martino Spanzotti in Vercelli, zum Künstler jedoch reifte er erst in den zwei in Mailand, in der Nähe Lionardo's, verlebten Jahren 1498—1500. Deshalb muss Sodoma zur mailändisch-lombardischen Schule gerechnet werden. (Weiteres über ihn s. Band I, S. 190 fg.)

Nun mögen meine Leser mir erlauben, einen Moment noch bei dem Bilde „Vertumnus und Pomona" zu verweilen, da dasselbe seit langer Zeit schon einem Meister zugemuthet wird, von dem kein einziges beglaubigtes Werk bis auf uns gekommen ist; ich meine den Francesco Melzi. Bei Nennung dieses Namens möchte ich vor allem die Präliminarfrage aufwerfen: hat es denn im eigentlichen Sinne des Wortes je einen Maler Melzi gegeben? Trotz aller Nachforschungen ist es mir wenigstens nicht gelungen, ein authentisches Bild dieses Freundes, zum Theil auch Zöglings des Lionardo da Vinci ausfindig zu machen. Auch Vasari erwähnt mit keiner Silbe einen Maler dieses Namens, wol aber sagt er im Leben des Lionardo: „Von diesen anatomischen Zeichnungen Lionardo's befindet sich der grösste Theil im Besitze des Herrn Francesco von Melzo, eines mailändischen Edelmanns, der zur Zeit Lionardo's ein

von Boltraffio vor, worunter zwei ganz ausgezeichnet schöne, Mann und Frau darstellend.

sehr schöner Knabe war und Lionardo's ganze Liebe genoss, so wie er heutzutage (im Jahre 1566) ein sehr schöner und liebenswürdiger Greis ist, der diese Zeichnungen und sonstigen Papiere Lionardo's als Reliquien aufbewahrt" u. s. w.

In Vasari's Worten finden wir also nicht die leiseste Anspielung auf das Malertalent des Melzi. Ein Jahrzehnt später ungefähr veröffentlichte der schwülstige Lomazzo seinen „*Trattato della Pittura*", worin er den Melzi als „*grandissimo miniatore*" qualifizirt.[1] Nun weiss aber jeder, dem die Culturgeschichte Italiens auch nur oberflächlich bekannt ist, dass zu jener Zeit das Zeichnen zur Erziehung und Bildung eines vollkommenen Edelmanns gehörte.[2] Andererseits veröffentlichte vor Jahren der Marchese Campori von Modena einen Brief des ferraresischen Gesandten in Mailand, Bendedei, an seinen Herrn, den Herzog Alfonso d'Este in Ferrara, aus dem der Schluss gezogen werden könnte, Melzi sei wirklich Maler gewesen. Der Brief ist vom Jahre 1523 und lautet: „*Et perché ho fatto mentione de la casa de Melzi, aviso a V. Ex. che un fratello di questo che ha gostrato* (d. h. *giostrato*, im Turnier gefochten) *fù creato* (Zögling) *de Lionardo da Vinci, et herede et ha molti de' suoi secreti, et tutte le sue opinioni, et dipinge molto ben, per quanto intendo* (d. h. wie ich höre) *et nel suo ra-*

[1] Siehe Lomazzo, „*Trattato*" etc. (I, 174): „*Secondo che mi ha racconato il Sig. Francesco Melzi, suo discepolo, grandissimo miniatore.*"

[2] Siehe darüber unter andern auch Dolce, „*Dialogo della Pittura*", S. 130 (florentinische Ausgabe von 1735): „*e oggidi qui in Venezia Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, Signor di gran valore e d' infinita bontà; e parimente il dotto gentilomo M. Francesco Morosini, i quali due disegnano e dipingono leggiadramente; oltre una infinità di altri gentiluomini, che si dilettano della pittura; tra i quali v' è il Magnifico M. Alessandro Contarini, non meno ornato di lettere, che di altre virtù.*"

gionare mostra d'avere iuditio et è gentilissimo giovane. L'ho pregato assai volte che el venghi a Ferrara promettendogli che V. S. il vedrà con buona ciera, et dopo ch' io son venuto l'ho replicato ad un suo Barba (Onkel), *gentilhomo molto da ben et honorato, chè a lui non ho potuto dirlo, perchè stà in Villa per la febbre quartana. Se piacerà a V. Ex. ne farò ancora maggiore istantia. Credo ch' egli habbia quelli libriccini de Lionardo de la Notomia. et de molte altre belle cose.*" — —

Di Milano 6 de Marzo 1523. *Di V. Illma et Ex^{ma} S^{a} Servo Alberto Bendedei.*

Bin ich nicht in einer vorgefassten Meinung befangen, so geht selbst aus diesem synchronischen Briefe deutlich hervor, dass Melzi zwar gemalt habe, jedoch nur als Dilettant. Aus dem Miniaturmaler des Lomazzo und dem Dilettanten des Bendedei entstand nun später der Maler Francesco Melzi, der natürlich als vornehmer Edelmann noch obendrein als der vorzüglichste unter den Schülern Lionardo's uns vorgestellt werden musste. Endlich kamen die Sammler, die nach den Werken dieses seltenen Malers fahndeten, und bald darauf erschienen, wie das in der Sache selbst liegt, auch die Fälscher, die unter irgendein beliebiges Bild der mailändisch-lombardischen Schule aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts den Namen des Melzi setzten. Solcher Fälschungen sind mir etliche zu Gesicht gekommen, ja eine davon, vielleicht die plumpeste, befindet sich selbst im Hause des verstorbenen Herzogs Lodovico Melzi d'Eril zu Mailand. Es ist dies das Porträt, Brustbild, eines jungen Mannes mit einem Papagei in der rechten Hand und mit der Aufschrift: FR. MELZIVS; ein gar einfältiges Machwerk irgendeines Florentiners aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von hohem Interesse dagegen für die Lösung unserer Frage dürfte eine kleine Röthelzeichnung sein, die in der Ambrosiana

zu Mailand unter den Handzeichnungen des Lionardo aufgestellt ist. Wir sehen auf derselben den Kahlkopf eines ältern Mannes im Profil dargestellt und lesen oben auf dem Blatte: *1510 a di 14 Augusto, cavata de relevo*, folglich nach einer Büste copirt, ein Beweis, dass Melzi damals noch nicht nach der Natur zeichnete und somit noch Anfänger war. Unten auf dem Blatte steht: *Francescho da Melzo de anni 17* (Melzi wäre somit im Jahre 1493 geboren).

Dieser Kopf ist durchaus Lionardisch, sowol dem Charakter als auch der Formbildung des Ohres nach. Es scheint daher wahrscheinlich, dass der siebzehnjährige Melzi diesen Kopf etwa nach einem in Wachs formirten Modell des Lionardo copirt habe, worauf das „*per cavata de rilievo*“ deuten dürfte. Auch weist die angebrachte Correctur in der Ohrstellung und in den Contouren darauf hin, dass der Lehrer Lionardo dabei seine Hand im Spiele gehabt haben möchte. Die Schrift auf dem Blatte trägt den Charakter der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.[1]

[1] Lionardo selbst nennt in seinem Testament den Melzi „messer Francesco“ — „Item vermacht und schenkt obengenannter Testator dem Herrn Francesco da Melzo, Edelmann von Mailand, in Anbetracht der von ihm empfangenen liebevollen Dienste, all und jedes von seinen Büchern, die der genannte Testator gegenwärtig besitzt und alle Zeichnungen, die zur Malerkunst gehören . . .; item schenkt und vermacht der Testator dem obengenannten Messer Francesco Melzo, *presente et acceptante*, den Rest seiner Pension (d. h. der Pension, die Lionardo von König Franz I. erhielt) *et Summa de danari qual a lui* (Lionardo) *sono debiti del passato fino al di della sua morte per il Tesaurario general M. Johan Sapin . . . et similmente el dona et concede al dicto de Melze tucti et ciascheduni suoi vestimenti quali ha al presente ne lo dicto loco de Cloux tam per remuneratione de boni et grati servitii a lui facti, che per li suoi salarii, vacationi et fatiche ch' el potrà avere circa la executione del presente Testamento . . . 23. April 1518.*“ — Francesco Melzi nennt in dem

Das Bild mit dem Vertumnus und der Pomona in der Berliner Galerie (Nr. 222) hat, so scheint es mir, nicht den Charakter eines Werkes eines blossen Dilettanten, sondern stellt sich uns vielmehr als die Arbeit eines Malers von Profession dar. Sowol A. J. Rio (a. a. O., 200) als auch Herr Director Julius Meyer behaupten, die Originalzeichnung zu diesem Gemälde befände sich in der Sammlung zu Windsor. Ich habe danach gesucht, es ist mir indess leider nicht geglückt, dieselbe dort ausfindig zu machen. Welchem Schüler oder Nachahmer des Lionardo sollen wir nun diesen „Vertumnus und Pomona" zuschreiben, falls wir den Francesco Melzi nicht als den Autor des Bildes anerkennen wollen? Auf diese Frage bin ich leider nicht im Stande, eine irgend zuverlässige Antwort zu geben. —

Die Bilder des Bernardino Luini und des Gaudenzio Ferrari, die in der Berliner Galerie sich vorfinden, waren in jenen Tagen dem Publikum unzugänglich; ich werde deshalb mich darauf beschränken, nur einige Zusätze den im Katalog mitgetheilten Lebensnachrichten dieser zwei Hauptvertreter der lombardisch-mailändischen Malerschule hier zuzufügen.

Dem Argellatti zufolge (Script. Mediol., II, 816) war Bernardino der Sohn des Giovanni Lutero von Luino, einem Flecken am Lago maggiore. Ueber das Jahr seiner Geburt sind wir noch immer im Dunkeln, doch würde ich dieselbe jedenfalls statt in das Jahr 1470, wie man gewöhnlich annimmt, in den Zeitraum zwischen 1475 und 1480 setzen. Auch machen, wie mir scheint, sowol Herr Director Meyer als auch die Herren Crowe und Cavalcaselle (II, 43) mit Unrecht den Luini zum Schüler Lionardo's. In seiner grossen „Beweinung

Briefe, welchen er an Lionardo's Bruder in Florenz richtete, den Meister „*mio quanto optimo patre*".

Christi"[1], im Chore der Kirche S. Maria della Passione zu Mailand, das wol das älteste unter den uns bekannten Werken des Luini sein dürfte (etwa zwischen 1505—1510), erweist sich derselbe noch als ein durchaus lombardischer Meister, der auch nicht die leiseste Spur Lionardischer Einflüsse, wol aber deutlich die Schule des Ambrogio Borgognone, nebst mannichfachen Einwirkungen des Bramantino verräth.[2]

Erst in seiner zweiten Manier (etwa von 1510—1520) erscheint in seinen Werken die Nachahmung Lionardo's.[3]

In seiner dritten, sogenannten blonden Manier (von 1520—1530) tritt Luini in seiner vollen Freiheit und Unabhängigkeit uns entgegen. In diese Zeit fallen wol

[1] Oben auf diesem interessanten Bilde sehen wir den auferstandenen Christus zwischen zwei Engeln; sowol diese drei Figuren als auch die zwei heiligen Bischöfe im Bilde selbst und namentlich die Landschaft erinnern sehr deutlich an Borgognone; die eine der Marien dagegen, ich meine die mit den gefalteten Händen und dem rosenrothen zur Haube zusammengelegten Tuche auf dem Kopfe, gemahnt an Bramantino. Die zwei Apostel Petrus und Paulus an den äussern Enden der Predella scheinen wie von der Hand des Gaudenzio Ferrari gemalt.

[2] So galten noch vor kurzer Zeit der *al fresco* gemalte Putto des Bramantino (Nr. 7) sowie der heilige Martinus (Nr. 8) desselben Meisters, in der Breragalerie, für Werke des Luini. Die kleine „Pietà" (Beweinung Christi) im Hause des Herrn Marietti in Mailand gilt in den Augen vieler noch als Werk des Bramantino, während es mir dem jungen Luini anzugehören scheint. Der borgognonischen Frühzeit des Meisters dürften ebenfalls die für das Kloster delle Vetere gemalten Fresken, jetzt in der Brera, angehören (Nr. 23, Auferstehung Christi, Nr. 39, Thomas von Aquino u. a. m.).

[3] In diese Epoche setze ich z. B. die Madonna mit dem Kinde in der Brera (Nr. 265); „Modestia e Vanità" aus der Sammlung Sciarra-Colonna in Rom; die grosse heilige Familie in der Ambrosiana; die Madonna mit dem Kinde und der heiligen Katharina und Barbara in der Städtischen Galerie zu Budapest (Nr. 173) u. a. m.

seine besten Werke, wie z. B. der Freskencyklus im Monastero Maggiore zu Mailand; Maria mit dem Kinde, im Besitze der Witwe Arconati-Visconti zu Mailand; das herrliche Polyptychon in der Pfarrkirche von Legnano; die Fresken in Saronno; die drei Bilder im Dome von Como; die Fresken in Lugano. Vom Jahre 1530 an verstummt alle Kunde über Luini; er dürfte also schon in jenen Jahren gestorben sein. Die Mehrzahl seiner Bilder ist unbezeichnet, ich kenne deren nur vier, die seinen Namen tragen, und alle vier gehören seiner letzten Epoche an.[1] Sowol er wie auch sein Nebenbuhler Gaudenzio Ferrari sollen, nach Lomazzo, neben der Malerei auch die Dichtkunst gepflegt haben.[2]

[1] Bernardino Luini siedelte Ende des Jahres 1523 von Mailand nach Legnano über, woselbst er etwa ein Jahr verweilte und unter andern auch das ebengenannte herrliche Polyptychon malte. Der Vertrag zu diesem seinem Hauptwerk, vom Notar „l'Isolano" im Jahre 1523 abgefasst, wurde im erzbischöflichen Palais von Mailand von den betreffenden Theilen unterzeichnet; eine Copie dieses Vertrags befindet sich im Archive der Pfarrkirche von Legnano. Im Jahre 1525 vollendete Luini seine Fresken in Saronno; im folgenden Jahre wirkte er in Como, von wo aus er einen Abstecher nach Ponte, im Veltlin, machte und daselbst über der Kirchthür die schöne Lunette mit der Maria und dem heiligen Martinus auf die Wand malte. In den Jahren 1528 und 1529 endlich führte er in Lugano seine Fresken aus und im Jahre 1530 diejenigen der Katharinakapelle in der Kirche des Monastero Maggiore in Mailand.

[2] Die Handzeichnungen des Luini sind selten. Er bediente sich, wie Gaudenzio Ferrari, sowol der Schwarzkreide und des Bleiweiss, als auch der Feder und der Tusche. Ich will einige derselben hier anführen: die Ambrosiana in Mailand besitzt mehrere getuschte Kinderstudien (siehe Abbildung Bd. II, S. 118), und den „kleinen Tobias vor dem Vater", mit schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiss gehöht; die Akademie von Venedig die „Vertreibung aus dem Paradies", Schwarzkreide (Braun 234); die Sammlung des Louvre zwei sehr schöne Köpfe von Kindern auf gelblich grundirtem Papier (Nr. 237 und 238 des Katalogs); es sind dies charakteristische Zeichnungen des Ber-

Lomazzo, der als Knabe den alten Gaudenzio Ferrari noch hätte persönlich kennen können, jedenfalls als Schüler eines Schülers desselben in der Lage war, gut über die künstlerische Erziehung Gaudenzio's unterrichtet zu sein, stellt uns ihn dar als einen Schüler zuerst des Scotto in Mailand, sodann des Bernardino Luini. Was den erstern betrifft, so können wir die Aussage des Lomazzo weder bejahen noch verneinen, da kein anderer Schriftsteller des Scotto Erwähnung thut und auch kein authentisches Werk desselben uns bekannt ist; dagegen erscheint uns sehr wahrscheinlich, dass Luini in einer gewissen Periode grossen Einfluss auf seinen um etwa acht bis zehn Jahre jüngern Kunstgenossen Gaudenzio ausgeübt haben dürfte. Zeugniss davon gibt uns nicht nur die weibliche sitzende Figur mit den zwei Putten, welche unter den Handzeichnungen in der Venetianischen Akademie als Luini bezeichnet ist (bei Perini Nr. 198), jedoch dem Gaudenzio angehört, sondern ebenso sehr die für die Kirche S. Maria della Pace in Mailand gemalten Fresken, gegenwärtig in der Breragalerie aufgestellt unter dem Namen des Luini und den Nrn. 1, 4, 40, 41 (Vorstellung im Tempel), 62 (Erziehung der Maria), 67 (Traum des heiligen Joseph). Dieser Freskencyklus wird zwar, wie schon bemerkt, im Brerakatalog dem B. Luini zugeschrieben, allein die Formen, die Kopftypen, sowie der freiere Pinselzug in denselben deuten viel mehr auf Gaudenzio's als auf Luini's Art hin.[1]

nardino Luini, wenngleich Herr Reiset an der Echtheit derselben einige Zweifel zu haben scheint; auch die Albertina in Wien darf sich rühmen, in jenem „Christus unter den Schriftgelehrten" (Nr. 75) eine gute Zeichnung dieses Meisters zu besitzen; es ist dies eine Studie zu Luini's berühmtem Bilde in der National Gallery von London.

[1] Gaudenzio Ferrari soll nämlich um 1481 geboren sein; siehe G. Colombo, „*Vita ed opere di Gaud. Ferrari*" (Torino, Fratelli

Eine alte Tradition stellt uns den Ferrari als ein frühreifes Talent dar; nicht nur in Rücksicht hierauf, sondern mehr noch aus gewissen an Macrino d'Alba und an die Oldoni von Vercelli erinnernden Angewöhnungen, an denen Gaudenzio sein ganzes Leben festhielt, erscheint es mir nicht unwahrscheinlich, dass derselbe schon in Vercelli, ehe er nach Mailand kam, den ersten Unterricht in seiner Kunst erhalten habe, jedoch keineswegs von dem sehr schwachmüthigen, um etwa zehn Jahre jüngern Girolamo Giovenone, wie uns Bordiga und andere seiner Nachtreter glauben machen möchten, sondern wahrscheinlicher von Macrino d'Alba.[1] Gaudenzio muss jedoch in Mailand ausser dem Atelier des Scotto und des Luini auch noch jenes des Bramantino besucht haben. Den Einfluss dieses letztern Meisters auf ihn beweisen, wie mir scheint, seine vier Tafelbildchen (Nr. 52, 53, 57 und 58) der Turiner Galerie, sowie seine um 1507 gemalten Fresken in der Kapelle der Franciskanerkirche zu Varallo (Christus unter den Schriftgelehrten und die Darstellung im Tempel), und die von ihm fast sein ganzes Leben hindurch beibehaltene An-

Bocca, 1881). Die Fresken mögen nach Gaudenzio's Cartons von einem tüchtigen Gehülfen ausgeführt worden sein.

[1] Den breiten niedern Thronhimmel über seinen Madonnen, den Kopftypus des Apostels Paulus (Nr. 33 in der Galerie von Turin, vom Jahre 1506) und anderes mehr hat Gaudenzio wol dem Macrino d'Alba entnommen, der seinerseits Aehnliches dem Borgognone entlehnt hatte. Das älteste uns bekannte Bild des Girolamo Giovenone ist vom Jahre 1514 datirt und befindet sich in der Galerie von Turin (Nr. 43); in seiner spätern Zeit ahmte dann Giovenone augenscheinlich den Gaudenzio Ferrari nach, wie dies in seinem Bilde in der Kirche von Mortara jedem in die Augen fällt (daselbst dem Gaudenzio zugeschrieben). Desgleichen in den zwei Bildern in der Galerie Malaspina, von denen das eine, „die vier Kirchenväter", dem Gaudenzio Ferrari, das andere, „acht Heilige das Kreuz verehrend", dem Giacomo Francia zugeschrieben ist.

gewöhnung, nach Art des Bramantino seine Figuren von unten nach oben zu beleuchten.

Im Jahre 1508 erhielt der junge Gaudenzio den Auftrag, ein Bild für eine Kirche von Vercelli zu malen. In dem bezüglichen Vertragsdocument (siehe Colombo, S. 285) wird Gaudenzio mit dem Geschlechtsnamen Vinci genannt. Der letztere Name war nämlich der der Familie seiner Mutter; es ist dies ein Geschlechtsname, der in der Valduggia noch heutigentags besteht. Daraus erklärt sich auch, wie Gaudenzio noch im Jahre 1511 sein herrliches Triptychon in der Kirche von Arona Gaudentius Vincius bezeichnen konnte.

Täusche ich mich nicht, so war es Federico Zuccaro, der zuerst die Fabel in Umlauf brachte, Gaudenzio sei eine Zeit lang in Gemeinschaft Raffael's, also im Zeitraum zwischen 1500 und 1508, in Perugia bei Perugino in der Lehre gewesen.[1] Es ist dies, wie mir scheint,

[1] Dem Zuccaro sagt es Baldinucci und diesem sagen es sodann die Peruginer Orsini und Mezzanotte nach. Baron von Rumohr („Ital. Forschungen", III, 88) stimmt auch mit ein, indem er behauptet, dass sowol G. Ferrari als B. Garofolo ihre neue malerische Technik von Raffael und Michelangelo gelernt und sodann in die Lombardei verpflanzt hätten. Passavant geht aber noch weiter und bemerkt: *Rafael se lia encore vers 1502 avec l'aimable et habile (!) Gaudenzio Ferrari de Valduggia. Leur amitié devint si étroite que Gaudenzio accompagna Rafael à Rome, et, sauf de rares intervalles, il resta son inséparable compagnon.*" So schrieb man Kunstgeschichte noch vor 40 Jahren. Selbst Dr. Bode (Cicerone, II, 748) geht so weit, behaupten zu wollen, dass Gaudenzio in verschiedensten Zeiten seines Lebens die Werkstätten des Lionardo, des Perugino und des Raffael besucht hat. Heutzutage wissen wir wenigstens aus schriftlichen Documenten, dass Gaudenzio Ferrari sein Leben lang ausschliesslich in der Lombardei, wo auch fast alle seine Werke sich noch vorfinden, zubrachte: in Vercelli, in Mailand, in Turin, in Novara, und in der ganzen Valsesia bis Varallo. Man darf daher, ohne authentische Beweise des Gegentheils beizubringen, nicht annehmen, dass Gaudenzio, sei es in

wieder eine von jenen leeren, jedes Haltes entbehrenden Behauptungen, mit denen die Geschichte der italienischen Malerei so reichlich gespickt ist. In den Werken des Ferrari ist der Einfluss sei es des Perugino, sei es Raffael's, nicht mehr und nicht weniger sichtbar als in den Gemälden fast aller grossen Meister aus jener glücklichen Kunstepoche, die man das goldene Zeitalter der italienischen Kunst zu nennen pflegt, und in der Gaudenzio und Luini in ihrer Schule, d. h. der mailändischen, denselben Platz einnehmen, den etwa Raffael in der umbrischen, Cavazzola und Carotto in der veronesischen, Garofalo und Dosso in der ferraresischen, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto in der florentinischen beanspruchen. Die das Kind anbetende Madonna in Gaudenzio's Bilde in Arona, vom Jahre 1511, erinnert allerdings sehr an die Madonna des Perugino, jetzt in der National Gallery zu London, ehemals in der Certosa von Pavia, aber das könnte man auch einfach dadurch erklären, dass Gaudenzio, wie andere Maler, dieses Bild gesehen und studirt haben wird. Der Faltenwurf aber, die Typen, die Landschaft sind durchaus nicht peruginisch.

Bestimmtere Erinnerungen an Perugia sind übrigens bei Macrino d'Alba wahrzunehmen, wenn man sein grosses Altarblatt in der Galerie von Turin, vom Jahre 1498, in Betracht nimmt (siehe die Photographie Nr. 1114 von Brogi).

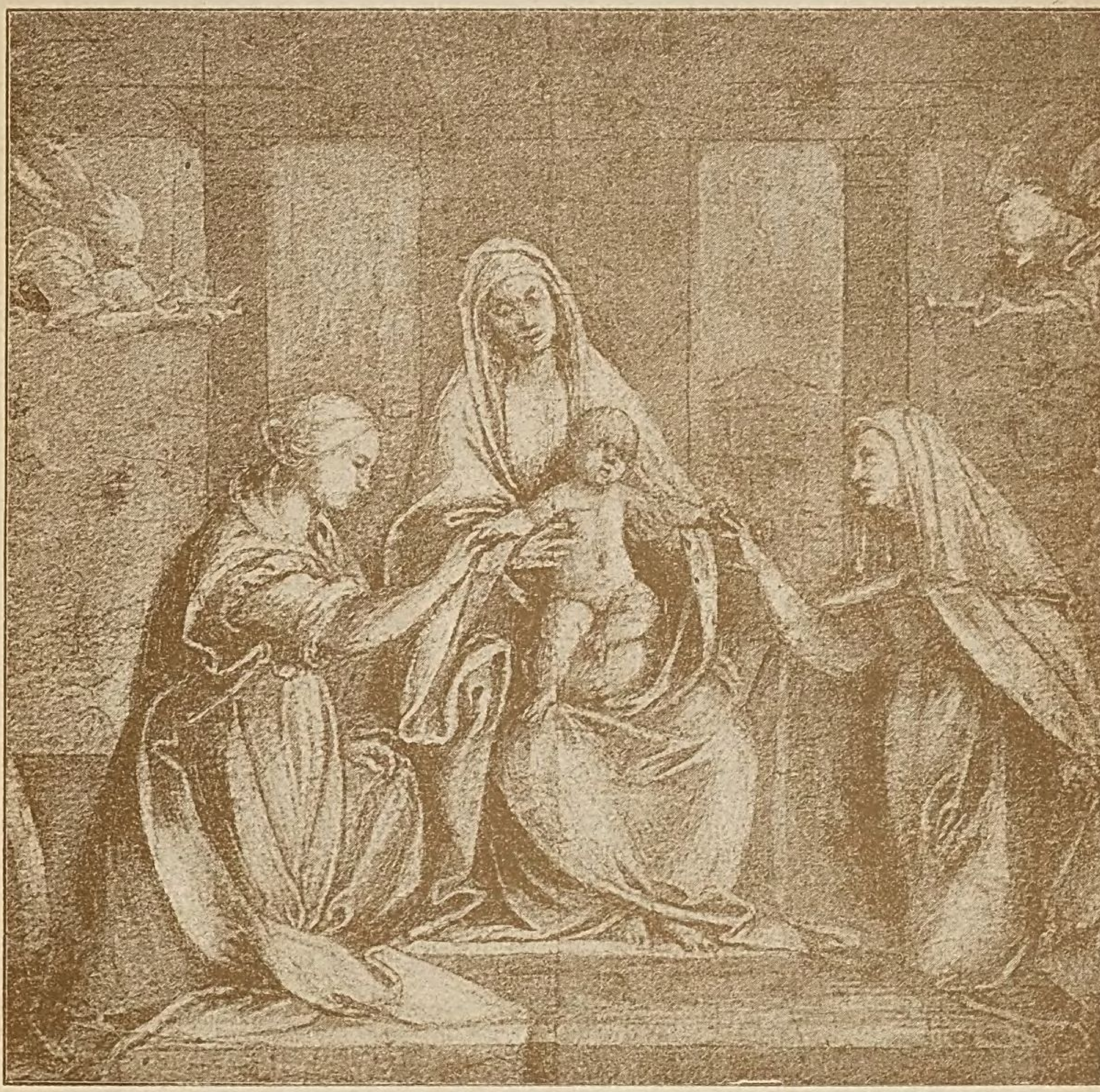
Gaudenzio besitzt zwar nicht die Anmuth des Luini, seine Werke sind auch nicht so vollendet in der Aus-

Toscana, sei es in Perugia oder in Rom sich längere Zeit aufgehalten habe. Auch würde man in ganz Mittelitalien vergeblich nach Werken von ihm sich umsehen. Vasari (im Leben des Garofolo) bemerkt: Gaudenzio Ferrari, ein Maler aus dem Mailändischen, der während seines Lebens für einen tüchtigen Meister galt, malte in S. Celso u. s. w.; doch weder er noch Lomazzo deuten auf sein Verhältniss zu Perugino oder Raffael.

führung wie die seines Nebenbuhlers, allein alles in allem genommen, steht er, was Erfindungsgabe, dramatisches Leben und malerisches Talent anbelangt, weit über Luini. Sehr oft verliert Ferrari in seinem Feuereifer das Gleichgewicht und wird barock und affectirt; auch sind viele seiner grössern Compositionen gar zu sehr mit Figuren überfüllt; in seinen besten Werken jedoch steht er nur wenigen seiner Zeitgenossen nach, ja manchmal, wie z. B. in einigen jener Männer- und Frauengruppen in der grossen „Kreuzigung Christi" zu Varallo, dürfte Gaudenzio selbst den Vergleich mit Raffael nicht zu fürchten haben.

Die Handzeichnungen dieses grossen, nicht hinlänglich gekannten und gewürdigten Meisters sind meist nach dem System, welches von Vincenzo Foppa in die lombardischen Schulen eingeführt wurde, d. h. mit Schwarzkreide und Gips auf blau grundirtem Papier ausgeführt.[1] In seiner spätern Zeit bediente er sich auch zuweilen der Tusche. Die schönsten Handzeichnungen des Meisters finden wir in der Sammlung der Königlichen Bibliothek in Turin; auch die Ambrosiana besitzt mehrere, von denen ein paar, neben Zeichnungen des Bramantino aufgestellt, einleuchtender als jede Argumentation die theilweise künstlerische Abstammung Gaudenzio's von Bartolommeo Suardi, Bramantino genannt, veranschaulichen dürften. Seine Wirkung auf einen Theil der lombardischen Meister dauerte bis zum Ende des Jahrhunderts und lässt sich in den Werken der Schüler Lanini's, des jüngern Giovenone, des Ottaviano Cane und des Lomazzo nachweisen.

[1] Ein paar solcher Zeichnungen Gaudenzio's besitzt auch die Sammlung der Uffizien, z. B. Maria in einer Glorie von Engeln (Nr. 624) und Maria mit dem Kinde und zwei Engeln (Nr. 700), früher unter dem falschen Namen des Giacomo Francia.



ZEICHNUNG VON GAUDENZIO FERRARI,
IM BESITZ DES HERRN S. LARPENT IN CHRISTIANIA. S. 152.

Es erübrigt uns noch, unsere Aufmerksamkeit auf die Gebiete Mittelitaliens zu wenden.

Von den Malern aus Urbino besitzt, aus dem Katalog zu schliessen, die Berliner Galerie keine Werke, mit Ausnahme eines Tafelbildes vom trockenen Giovanni Santi, dem Vater Raffael's.

Zwar figurirte bis vor kurzem der Name von Timoteo Viti zweimal mit Bildern, die jetzt entfernt worden und wol nach der Provinz abgeschickt sind. Die frühern Kataloge schrieben nämlich einen sich kasteienden heiligen Hieronymus (Nr. 124) und eine thronende Madonna mit dem Kinde und Heiligen diesem Meister zu, augenscheinlich aber mit grossem Unrecht.

Der kleine Hieronymus hat durchaus den Charakter der Peruginischen Malerschule und nähert sich der Weise des Giovanni Spagna, hat somit mit Timoteo Viti, der zur Schule des Francia gehört, gar nichts zu schaffen.

Ueber das andere Bild, die thronende Madonna (Nr. 120), welches gleichfalls nicht mehr ausgestellt ist, hören wir vorerst die Meinung des Herrn Baron von Rumohr. Dieser gelehrte deutsche Kunstforscher sagt im Band III seiner „Italienischen Forschungen", S. 23, Folgendes von diesem Bilde, nachdem er eine „Verkündigung" aus der Breragalerie erwähnt, deren Namensaufschrift er für verdächtig hält: „Die Charaktere der Aufschrift IO. SANCTIS. VRBI. P. auf dem schönen(?) Bilde der Königlichen Galerie zu Berlin haben ein echteres Ansehen; auch scheint der anmuthsvolle(?) Knabe zur Rechten in seinem Hemdchen den spätern Bildnissen Raffael's(!!) in etwas zu gleichen, was auch für die Echtheit der Aufschrift eine günstige Stimmung erweckt."

Die Meinung Rumohr's war offenbar durch den Umstand beeinflusst, dass das Gemälde zur Zeit, als er es sah, mit dem Namen des Giovanni Santi bezeichnet war.

In späterer Zeit jedoch, wahrscheinlich bei einer Reinigung oder Restauration des Gemäldes, ist auf einmal das Document, d. h. die Aufschrift, verschwunden und das Bild blieb ohne Namen. Um nun aus der Verlegenheit zu kommen, sah man sich nach dem Namen irgendeines andern Malers aus Urbino um und fand, dass der des Timoteo Viti wol der passendste sein dürfte.

So stand die Kunstkritik noch vor etwa einem halben Jahrhundert. Und seit jener Periode paradiesischer Unschuld scheint sie mir kaum einige Fortschritte gemacht zu haben, wenigstens in Bezug auf die Bedeutung des Timoteo Viti.

Irre ich nicht sehr, so dürfte diese thronende Madonna, wenn vielleicht auch nicht von Luca Longhi selbst, so doch von irgendeinem ihm sehr nahe stehenden Maler aus der Romagna herrühren. Die Typen und Charaktere erinnern an Luca Longhi, ebenso die Thronnische der Madonna mit dem grünen, rothgesäumten Vorhange dahinter, des etwas in Longhi's Manier einfältig gescheitelten Kinderkopfes zu geschweigen. Dem sei jedoch wie ihm wolle, das Bild Nr. 120 gehört in keinem Falle dem edeln Timoteo an.

Da ich bei Besprechung der Bilder aus der Frühzeit Raffael's ausführlich mich über Timoteo auszusprechen gedenke, so gehen wir nun ohne Säumniss an die Besprechung der Umbrer, von denen mehrere interessante Werke in dieser Galerie sich vorfinden.

Wer die Hügelstadt Perugia besucht, wird dort, so erging es wenigstens mir, durch zwei Dinge überrascht: die lieblich klingende, feine Stimme der Frauen und die Aussicht, welche vom Platze aus, wo einst das alte Castell gestanden, über die ganze Thalebene dem entzückten Auge sich darstellt. Zur Rechten das Städtchen Deruta, zur Linken auf einem Hügelvorsprunge, der sich an einen kahlen, sonnverbrannten Berg anlehnt, das schwarze Assisi, die Geburtsstätte des heiligen Fran-

ciscus, wo zuerst seine Feuerseele erglüht und geschwärmt, und wo seine fromme Mitbürgerin Clara gewirkt und endlich auch ihr Grab gefunden hat. Weiter abwärts erreicht unser Blick noch Spello und das nahe Foligno, während die Hügelkette, auf deren Rücken mitten zwischen grauen Olivenbäumen Montefalco herausschaut, das reizende Bild abschliesst.

Das ist das schöne Stück Erde, die liebliche Landschaft, in die Pietro Perugino seine keuschen, gotterfüllten Madonnen zu setzen liebte, und die auf seinen Bildern wie sanfte Musik die Seelenstimmung uns noch erhöht, in welche seine nach dem Paradiese schmachtenden Märtyrer den Betrachter versetzen.

In diesen Thälern, auf diesen Bergen, diesseits und jenseits des Apennins, scheinen einst die Umbrer, nachdem sie aus dem Norden Italiens einerseits durch die Ligurer, andererseits durch die Illyrier südwärts gedrängt wurden, ihren Hauptsitz gehabt zu haben. Mit den in spätern Zeiten von Norden und Westen her auf sie eindringenden Etruskern scheinen die Umbrer, nach langen und hartnäckigen Kämpfen, sich endlich ausgesöhnt zu haben und in friedliche Beziehungen getreten zu sein, und das Mischvolk, das aus der Vermengung von etruskischem mit umbrischem Blute hervorging, die Umbrer des Mittelalters, dürfte seine innige Blutsverwandtschaft mit seinen Nachbarn, den modernen Toscanern, vornehmlich durch den Kunstsinn, den es an den Tag legt, bekunden. Schärfer und viel zäher war der Widerstand, den die Umbrer den von Süden andrängenden Latinern entgegenstellten. Längs des Adriatischen Meeres wurden die erstern jedoch von den letztern überall von der Küste vertrieben und ins Gebirge hinaufgedrängt.[1]

[1] Wie es etwa unter den Vögeln Sing- und Raubvögel gibt, so treffen wir in der grossen Menschenfamilie Völker an, die

Spricht man daher von einer umbrischen Kunstschule, so darf man nicht etwa, wie dies gewöhnlich geschieht, nur die Peruginische und etwa noch die Folignatische darunter verstehen, man muss auch die verschiedenen transapenninischen Schulen, die doch, wenigstens meiner Anschauung nach, viel naturwüchsiger und charakteristischer, wenn auch nicht so berühmt sind, wie die Peruginischen, mit einbegreifen; ich meine die Schule von Gubbio, welche in Ottaviano Nelli ihren Glanzpunkt fand, die von S. Severino und namentlich die Schule von Fabriano, aus welcher Allegretto Nuzi und sein weltberühmter Schüler Gentile da Fabriano hervorgingen. Alle die eben berührten Malerschulen blühten im Anfange des 15. Jahrhunderts, zu einer Zeit also, wo weder in Perugia, noch in Assisi, noch in Foligno der Kunstsinn des Volkes irgendein Lebenszeichen gab; denn die Maler, welche die Klosterkirchen von Assisi mit Wandmalereien schmückten,

mit Kunstsinn begabt, andere denen derselbe von der Natur versagt war. Zu den mit Kunstsinn am reichsten begabten Völkerschaften des alten Italien zählen gewiss die Etrusker, zu den kunstlosen unter andern auch die Latiner. Diese letztern haben daher wol grosse Bürger, grosse Gesetzgeber, Staatsmänner, Advokaten und grosse Kriegshelden hervorgebracht, allein keine einzige wahrhaft nationale Kunstschule. Ein Beweis nun, dass die adriatische Küste, vom Rubicon bis südwärts an den heutigen Tronto, von Latinern und nicht von Umbrern besetzt und bewohnt war, ist für mich der Mangel irgendeiner Kunstäusserung längs der ganzen Küste. „Südlich vom Po", sagt Mommsen („Römische Geschichte", I, 113), „und an den Mündungen dieses Flusses mischten sich Etrusker und Umbrer, jene als der herrschende, diese als der ältere Stamm, der die alten Kaufstädte Hadria und Spina gegründet hatte, während Felsina (Bologna) und Ravenna etruskischer Gründung scheinen." Auf dem linken Ufer des Po bis an die Adda scheint überhaupt die etruskische Rasse viel tiefere Wurzel gefasst zu haben, als auf dem rechten.

waren nicht Söhne des Landes, und die, welche damals in Perugia meisselten oder malten, waren zumeist Toscaner. Will man also den wahren, den naturwüchsigen Charakter der umbrischen Kunst kennen lernen, sich mit ihm vertraut machen, so darf man weder den Niccolò da Foligno und noch weniger den P. Perugino oder den Pinturicchio als Vertreter derselben ansehen, wie dies doch bisher seit Rumohr geschehen ist, sondern muss die ebengenannten Hauptrepräsentanten der Malerschulen von Gubbio, von Sanseverino und von Fabriano ins Auge fassen.

Leider ist von Ottaviano Nelli, abgesehen von den Fresken in der Sakristei von S. Agostino in Fabriano, nur das bekannte Wandgemälde in der Kirche S. Maria nuova von Gubbio noch leidlich erhalten auf uns gekommen. Es ist vom Jahre 1404; der Engelchor um die heilige Jungfrau ist voll Anmuth, wiewol weder im Kopfe der Maria noch in denen der Engel irgendeine Spur jener religiösen Schwärmerei, jenes Schmachtens wahrzunehmen ist, das in der Schule des Niccolò da Foligno zuerst auftritt und in der des P. Perugino so charakteristisch wurde, dass man es als ein Hauptmerkmal bezeichnete, an dem die umbrische gegenüber den andern Malerschulen Italiens zu erkennen wäre.[1]

Das besterhaltene Werk der Gebrüder G. und L. da Sanseverino sind die Fresken der kleinen Brüderschaftskirche von S. Giovanni in Urbino, deren Wände mit Darstellungen aus dem Leben des Täufers und der heiligen Jungfrau geschmückt sind. In diesen Gemälden begegnen wir schon Bildnissen von Männern und Frauen voll Leben und Ausdruck; allein auch hier würden wir vergebens nach jenem schmachtenden Zuge

[1] Siehe Passavant, I, 49: „*Le Pérugin, tant qu'il sut allier ce caractère particulier à l'école ombrienne, dont le vieux Niccolò Alunno avait été un des premiers initiateurs*" etc.

suchen, der für die Schulen von Foligno und für die des Perugino so bezeichnend ist.

Die Malerschule von Fabriano erlangte ihre Berühmtheit nicht sowol durch Allegretto Nuzi, von dem ein kleines Altarbildchen im Museo Cristiano des Vaticans, sowie ein Triptychon aus den sechziger Jahren des 14. Jahrhunderts in der Städtischen Sammlung von Macerata zu sehen ist, als vielmehr durch dessen hervorragenden Schüler Gentile da Fabriano, vor dessen Wandgemälden in S. Giovanni in Laterano zu Rom (an denen freilich sein Mitarbeiter, der grosse Pisanello aus Verona, auch Hand angelegt hatte) Roger van der Weyden im Jahre 1450 den etwas gewagten Ausspruch gethan haben soll, Gentile erscheine ihm als der vorzüglichste aller Maler Italiens.[1] Leider sind die ebengenannten Wandgemälde wie auch seine andern Fresken zu Grunde gegangen, so jene im Sacellum des Pandolfo Malatesta in Brescia[2], etwa vom Jahre 1418; ebenso die Malereien im Dogenpalast von Venedig (1422) und die im Dome von Orvieto (1425—26). Nur einige wenige Tafelbildchen dieses Meisters sind uns erhalten geblieben, von denen die Apotheose der Maria mit den Heiligen Franciscus, Hieronymus, Magdalena und Dominicus in der Breragalerie, ein kleines Madonnenbild in der Städtischen Galerie von Perugia und die zwei in Florenz, in den Uffizien und in der Akademie, die bekanntesten sind. Dieses letztere Bild, die „Anbetung der Könige“, ist wol das beste unter denselben und wurde von den Kunstschriftstellern auch über die Gebühr gelobt. Seinen grossen Zeitgenossen Fra Angelico, Ghiberti, Masaccio, Pisanello gegenüber-

[1] Siehe Bartolommeo Facio, „*De viris illustribus*“, S. 44.

[2] Ebendas. S. 44: „*pinxit et Brixiae sacellum amplissima mercede Pandulpho Malatestae*“.

gestellt, gebührt, meiner Ansicht nach, dem Gentile als Künstler eine untergeordnete Stelle.

Von all den ebengenannten umbrischen Malern aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts besitzt, dem Kataloge nach, die Galerie von Berlin kein Werk; wir versparen uns daher die Besprechung der transapenninischen Kunstschulen Umbriens für eine andere Gelegenheit und gehen nun zur Betrachtung der in diesen Sälen aufgestellten Bilder aus der Kunstschule Perugias über.

Baron von Rumohr war wol der erste, der diese umbrische Schule folgendermassen charakterisirte („Italienische Forschungen“, II, 310): „Diese umbrischen Malerschulen hatten seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, vielleicht schon ungleich früher(?), durch Tiefe und Zartheit des Gefühls, durch eine wunderbare Vereinigung halbdeutlicher Reminiscenzen aus den Kunstübungen der ältesten Christen mit den Vorstellungen der neuern über ihre toscanischen, lombardischen und venetianischen Zeitgenossen, ungeachtet vieler technischen Unvollkommenheiten, einen geheimen Reiz voraus, dem, wie ich wahrzunehmen glaube, jedes Herz sich öffnet; obwol ihre, an sich selbst schöne und lobenswerthe Stimmung, auf die Länge durch Einförmigkeit zu ermüden pflegt. Woher eben diesem engen Bezirke Italiens eine so ganz eigenthümliche Richtung gekommen sei, habe ich oben, dort freilich ohne zulängliche Beweise, aus der Einwirkung des Sienesen Taddeo di Bartolo auf den Bezirk von Perugia zu erklären versucht; eines Malers, welcher unter allen Umständen zuerst jene Richtung eingeschlagen hat.

„Indess dürfte hier auch die Lage jener kleinen Ortschaften in Betracht kommen, welche den Hügel von Assisi, die geweihte Stätte des heiligen Franz, umkränzen und in so grosser Nähe des Mittelpunktes seiner Stiftung bereitwilliger sein mussten, sich den Ansichten und der Stimmung hinzugeben, welche diesen

Orden beherrschen und unleugbar mitgewirkt haben, die neuere Malerei ihrer Höhe entgegenzuführen (!). Es zeigte sich jene Richtung zunächst nicht in Perugia, wo um die Mitte des Jahrhunderts ein äusserst mittelmässiger Charaktermaler, Benedetto Bonfigli, im Besitze der Gunst war, sondern in dem kleinern Foligno, in den Arbeiten des Niccolò Alunno.“

Aus dieser Auseinandersetzung des Barons von Rumohr ersehen wir also:

Erstens: dass in Perugia selbst um die Mitte des 15. Jahrhunderts der mittelmässige Charaktermaler Benedetto Bonfigli in der Gunst des Publikums war, in dessen Bildern keine Spur jener ascetischen Seelenstimmung zu sehen ist, die wir später in den Gemälden des Perugino und auch des Pinturicchio wahrnehmen;

Zweitens: dass der erste umbrische Maler, in dessen Werken diese schöne Seelenstimmung sich offenbarte, Niccolò Alunno von Foligno war, und

Drittens: dass auf die Anregung dieser Stimmung theils der Sienese Taddeo di Bartolo, der im Anfange jenes Jahrhunderts in Perugia gewirkt hatte, theils aber auch die Nähe der geweihten Stätte des heiligen Franz von Assisi Einfluss gehabt haben dürften.

Das älteste bezeichnete Bild des Niccolò da Foligno soll die Jahreszahl 1458 haben [1], das letzte ist vom Jahre 1499; wir können somit annehmen, dass er um das Jahr 1430 auf die Welt gekommen sei und also im Jahre 1450 etwa 20 Jahre zählte, als Benozzo Gozzoli, nachdem er im Jahre 1446—47 seinem Lehrer, dem Fra Angelico da Fiesole, in der Kapelle des Domes von Orvieto hülfreiche Hand geleistet, nach dem Städtchen Montefalco kam. Dort begann Gozzoli seine schönen, jugendfrischen Wandgemälde in der Kirche von S. Fortunato. Des Benozzo Wirksamkeit in Montefalco und

[1] Mariotti, „*Lettere Perugine*“ (Lett. V, S. 81).

in der Umgegend mag wol bis zum Jahre 1455 gedauert haben. Von Montefalco scheint er sodann nach Perugia übergesiedelt zu sein, wo er unter andern Bildern auch die gute Altartafel vom Jahre 1456 gemalt haben dürfte, welche gegenwärtig in der Städtischen Galerie von Perugia ihren Platz gefunden hat.

War also Niccolò da Foligno ein angehender Jüngling, als 1450 Benozzo nach Montefalco kam, so möchte es wol nicht zu gewagt erscheinen, wenn wir annehmen, dass er als Schüler in die Werkstätte des Gozzoli eingetreten sei. Und in der That kann man bei Betrachtung der Malereien aus der Frühzeit des sogenannten Alunno die Bemerkung nicht unterdrücken, dass in denselben überall Anklänge an Benozzo wahrzunehmen seien. Ich halte also dafür, dass dieser und kein anderer als der wahre Lehrer des Niccolò, unter dessen Leitung er sich zum Künstler ausgebildet habe, angesehen werden müsse. Dieser Ansicht ist nun auch Dr. Bode beigetreten (II, 592).

Vor dem Orte Montefalco, am Wege, der zur Kirche von S. Fortunato führt, befindet sich die sogenannte *Cappella della cancellata,* welche mit Fresken ausgeschmückt ist, in denen nicht nur die Hand, sondern auch der Sinn des Alunno deutlich wahrzunehmen ist. In diesen Wandgemälden nun stellt der Folignate sich uns überall als von Gozzoli beeinflusst dar. Besuchen wir dann die nahe bei Foligno gelegene Kirche S. Maria in campis, so haben wir an den Malereien des Alunno in jener Kirche dieselbe Bemerkung zu machen; denn auch hier gibt er sich uns als Schüler und Nachahmer des Gozzoli zu erkennen.[1] Niccolò da Foligno verräth jedoch in seinen

[1] In der „Kreuzigung“ z. B. ist der Engel im grünen Gewande ganz Gozzolisch, und in der „Verkündigung“ an der Wand gegenüber ist der verkündende Engel geradezu dem Benozzo entnommen, oder, um mich richtiger auszudrücken, dem Fra

spätern Werken, sich selbst überlassen, stets die Uebertreibungssucht, die den Bewohner eines kleinen Provinzialstädtchens bezeichnet; er ist nämlich carikirt und oft sogar grotesk, wie man sich in seinen Altartafeln, die man nicht selten in den Galerien Roms antrifft, leicht überzeugen kann.

Wir kommen nun zur Localschule von Perugia. Da man in neuerer Zeit, zumal in Deutschland, durch die Schriften des geistvollen Kunstforschers von Rumohr dazu veranlasst, dieser Schule vor allen andern Malerschulen Italiens eine Bedeutung gegeben hat, die mir überschwenglich vorkommt, so möge man mir gestatten, wenn auch nur sehr flüchtig, wie eben Ort und Raum es mir gebieten, meine Meinung auch über diesen Punkt auszusprechen. Die Mittheilung derselben ist ja ebenso wenig wie diese Studien überhaupt für das grosse Kunstpublikum bestimmt, sondern nur an jene wenigen jungen Fachgenossen gerichtet, welche an Selbstforschung Freude haben und die es vorziehen, ihre Weisheit mehr aus den Werken der Meister selbst als aus den Kunstbüchern zu schöpfen. So, unter vier oder acht Augen, sollte ich meinen, darf man sich gar manches mittheilen, was den Ohren der Schriftgelehrten und folglich der Menge als Häresie erscheinen müsste.

Wir sagen also, dass aus jener Periode der italienischen Kunst, die man gemeiniglich die Giotteske zu

Angelico, dem Gozzoli ihn entlehnt hatte. Faltenwurf, Handform und selbst der Ausdruck durchaus an Benozzo erinnernd. Sogar der goldene feingestreifte Nimbus ist sowol der des Angelico und des Gozzoli, als auch der, den wir einige Jahre später auf den Bildern des Peruginers Fiorenzo di Lorenzo antreffen. Nach dem soeben Gesagten erscheint mir die durch Gozzoli vermittelte Einwirkung des B. Angelico auf diesen Umbrer wahrscheinlicher und einleuchtender als die des viel frühern Sienesen Taddeo di Bartolo.

nennen pflegt, weder die Stadt Perugia noch ihr Gebiet einen einzigen namhaften Meister aufzuweisen hat. Die herrliche Klosterkirche von Assisi, von einem Oberitaliener, Jacobus Alamannus[1], erbaut, wurde von Giotto und seinen Schülern, worunter man jedoch keinen Peruginer antrifft, ausgemalt. Ueberdies begegnen wir während des ganzen 14. Jahrhunderts sowol in der Stadt als auch im Umkreise von Perugia meist nur Malern aus der nahen Schule von Siena, wie einem Guido da Siena, dem unbedeutenden Meo di Guido (1319), dem Luigi di Francesco Tinghi (1385), um das Jahr 1403 dem grossen Taddeo di Bartolo von Siena und 1438 dessen Bruder und Schüler Domenico di Bartolo.[2] Allein auch in der darauf folgenden Kunstepoche, nämlich in der wissenschaftlich-realistischen, wo im Toscanischen, vornehmlich durch die Bemühungen eines Paolo Uccello und dann eines Piero di Borgo S. Sepolcro, die Grundlage zur Linienperspective gelegt und in den Werkstätten der florentinischen Goldarbeiter das Studium des menschlichen Körpers so herrlich gefördert wurde, hat Perugia keinen eigenen Vertreter aufzustellen und war daher genöthigt, etwa um das Jahr 1440 den Domenico Veneziano und dessen Schüler Pier della Francesca, also zwei fremde Meister, zu sich zu berufen.

Im Jahre 1446 finden wir zwar den Johannes de Boccatis, einen Maler aus dem nahen transapenninischen

[1] Die Bewohner des äussersten Nordens der Halbinsel, wie die Comasker, Veltliner, Tessiner, wurden zuweilen auch Alamannen genannt.

[2] Von allen den hier genannten Meistern findet man Werke in der Stadtgalerie von Perugia, von einheimischen Malern aus jener Zeit dagegen nicht eine Spur, ein Beweis mehr, dass dazumal der Kunsttrieb des Volkes von Perugia sich noch nicht entpuppt hatte.

Bergstädtchen Camerino, in Perugia ansässig, allein mit der Kunst dieses Mannes war es eben auch nicht weit her, wovon man sich an seinen in der Galerie von Perugia aufgestellten drei Bildern, sowie an dem Madonnenbilde im Museo Poldi-Pezzoli leicht überzeugen kann; und die Malereien dieses Boccati dürften, mit den gleichzeitigen der Gebrüder Antonio und Bartolommeo Vivarini oder gar des A. Mantegna, sowie der Florentiner B. Angelico, Pesellino oder Fra Filippo Lippi zusammengestellt, kaum der Beachtung würdig befunden werden.

Endlich in der Mitte des 15. Jahrhunderts ungefähr tauchen auch in Perugia einige Meister auf, nämlich Angelo di Gaspare und sein Sohn Lodovico di Angelo[1]; Benedetto di Bonfiglio (um 1425 geboren, 1496 machte er sein Testament) und Bartolommeo Caporale.[2]

[1] Von diesem letztern sieht man im Dome von Perugia ein mit dem Namen bezeichnetes Bild; von ersterm eine „Pietà" zwischen den Heiligen Leonardus und Hieronymus, mit dem Jahre 1459, in der Kirche von S. Pietro ebendaselbst. Passavant schreibt dieses letztere Bild dem Bonfigli zu, die Herren Crowe und Cavalcaselle geben es dem Lodovico di Angelo, also dem Sohne.

Von Bernardino di Mariotto, Schüler des Lodovico di Angelo und des Lorenzo II (dem zweiten dieses Namens) di San Severino, später von Signorelli beeinflusst, sehen wir etwa fünf Werke in der Communalgalerie in Perugia, zwei kleine Bilder („Christus unter den Schriftgelehrten" und ein „Präsepium" im Erdgeschoss des Palazzo Colonna S. Apostoli in Rom), eine „Kreuzabnahme" in der Sammlung Morelli, eine „Heimsuchung" und eine „Darstellung im Tempel" bei Herrn Cooke in Richmond (England), und in der Breragalerie drei Predellenbilder („Anbetung der Könige", „Kindermord" und „Christus im Tempel mit den Schriftgelehrten"), früher unter dem willkürlichen Namen des Marco Meloni aus Carpi.

[2] Von diesem Maler, dem Onkel des bekannten Uebersetzers des Vitruvius, besitzt die Pfarrkirche von Castiglione del Lago (Trasimenersee) ein Werk.

Wir finden somit in Perugia um die Mitte des 15. Jahrhunderts drei Malerfamilien, die in ihren Werkstätten, ungefähr wie die Bicci in Florenz, die Vivarini in Murano, die Badili in Verona u. s. f., alles besorgten, was zur Ausschmückung eines Altars erforderlich war. Die erste dieser Familien ist vertreten durch Bonfiglio und später durch seinen Sohn Benedetto; die zweite durch Gaspare, Angelo di Gaspare und Lodovico di Angelo; die dritte endlich durch die Caporali.

In der Werkstätte der einen oder der andern der ebengenannten Malerfamilien mag nun Fiorenzo di Lorenzo die Anfangsgründe seiner Kunst erlernt haben. Uebrigens kommt wenig darauf an, zu wissen, ob dieser oder jener schwache Maler einem Lehrling den Pinsel in die Hand gelegt habe; als sein wirklicher Lehrer darf doch nur der angesehen werden, welcher ihn zuerst in die Geheimnisse seiner Kunst einweiht und ihm die geistige Richtung gibt. Und diesen Dienst, scheint mir, dürfte Fiorenzo keinem andern zu verdanken haben als dem Benozzo Gozzoli. Zu dieser Ansicht scheint auch Baron von Rumohr hinzuneigen („Forschungen", II, 321). Das rundliche Gesichtsoval bei Gozzoli verpflanzte sich auch auf Fiorenzo di Lorenzo. Man vergleiche z. B. die Engelköpfe in den Bildern dieses letztern mit den Engelköpfen in den Wandgemälden des Gozzoli. Sogar der die Kleinen in der Luft verfolgende Falke findet sich schon auf mehrern Gemälden des Gozzoli, z. B. in denen in der Kapelle des Palazzo Riccardi zu Florenz. Fiorenzo starb im hohen Alter im Jahre 1522[1]; er muss zwischen 1440 und 1445 geboren sein, da er im Jahre 1472 bereits Decemvir war (Mariotti, S. 31). Zu den liebenswürdigsten Schöpfungen des

[1] Seine Witwe heirathete noch im selben Jahre einen gewissen Maler Giacomo von Città della Pieve, Schüler des Perugino.

Meisters, wenn auch nicht durchgehend von ihm selbst ausgeführt, zähle ich jene Reihenfolge von acht Bildern, in denen er mit Lebendigkeit, Anmuth und reicher Phantasie Episoden aus dem Leben des heiligen Bernardinus von Siena darstellte. Eins dieser Täfelchen trägt die Jahreszahl 1473. Diese Gemälde wurden von den Kunstschreibern dem schon in den funfziger Jahren verstorbenen Veronesen Vittore Pisano, Pisanello genannt, zugemuthet [1], und da noch heutzutage von manchem Kunstfreunde nebst diesen acht Bildern auch die „Anbetung der Könige", Nr. 39 in derselben Galerie, dem Fiorenzo di Lorenzo abgesprochen wird, so mögen meine jungen Freunde mir gestatten, in aller Kürze ihnen die charakteristischen äussern Merkmale anzudeuten, an denen sich die Werke des Fiorenzo di Lorenzo leicht erkennen lassen. Die Form des Ohres ist bei ihm meist faunartig zugespitzt, der Daumen der Hand sowie die grosse Zehe des Fusses fast immer krampfhaft aufwärts gebogen, die Nasenspitze etwas angeschwollen und die Lichter auf dem Nasenrücken stark betont; sein Gefälte ist geschlängelt und die Lichter darauf scharf aufgesetzt; auch bringt er auf den Aermeln, über dem Ellenbogengelenk, meist dichte Querfältchen an. Des Fiorenzo Zeichnung ist immer kräftig und sicher, doch gibt er nicht selten seinen Figuren einen allzu langen Oberleib. Die landschaftlichen Gründe auf seinen Bildern erinnern an diejenigen des

[1] Von andern selbst dem A. Mantegna; die Herren Crowe und Cavalcaselle (III, 151), welche den Fiorenzo als Schüler des Bonfigli betrachten, sehen in diesen Bildern (Nr. 209—214 und 227, 228, 233 und 234) bald den Einfluss des Bonfigli, bald den des Matteo da Siena, dann wieder den des Pier della Francesca und selbst des Liberale von Verona, wahrscheinlich weil dieser letztere in den Jahren 1460—71 in Montoliveto und Siena thätig war.

Gozzoli; sie sind schön aufgebaut und lieblich empfunden, durch Flüsse und Städte belebt, und die Wolken in denselben sind sehr charakteristisch durch ihre scharf beleuchteten Umrisse. Diese eigenthümlichen äussern Zeichen des Fiorenzo kann man in der Stadtgalerie von Perugia an nahezu zwei Dutzend Bildern bestätigt finden, sowie ebenfalls an der „Anbetung der Könige", Nr. 39 [1], auf welchem Bilde überdies der Typus des Christkindes ganz derselbe ist, den wir im Polyptychon (Nr. 13) derselben Sammlung finden. Ausserhalb des Weichbildes von Perugia begegnet man höchst selten einem Werke von Fiorenzo di Lorenzo. In Deutschland besitzt die Gemäldesammlung des Städel'schen Instituts zu Frankfurt ein gutes Werk von diesem Meister, Nr. 15, ein kleines Bild der thronenden Jungfrau mit dem Kinde und Heiligen.[2]

Zwischen den Werken des Fiorenzo und denen aus der Frühzeit des Bernardino Betti, genannt il Pinturicchio, oder richtiger Pintoriccio und Pintoricchio, d. h. das Malerchen, finde ich nun eine sehr innige Ver-

[1] Dieses Gemälde wurde mannichfach besprochen, von Vasari als Werk des Perugino beschrieben, wobei Rumohr bemerkte, es müsse der Jugendzeit Pietro's angehören. Die Herren Crowe und Cavalcaselle jedoch sehen darin, wie mir scheint, mit grösserer Sachkenntniss die Hand und den Geist des Fiorenzo di Lorenzo (III, 158).

[2] Die Londoner National Gallery hat kein Werk von Fiorenzo, denn das dort dem Meister zugesprochene Bild gehört nur einem schwachen Nachahmer desselben.

[In der Berliner Galerie wird ihm das spitzbogige Holzgemälde Nr. 129 zugeschrieben: Maria mit dem nackten Kind auf dem Schosse, das einem Granatapfel einen Kern entnommen hat und ihn mit der Rechten der Mutter darreicht. Lermolieff scheint es nicht gesehen zu haben; wenigstens finden wir es in seinen Noten gar nicht erwähnt. — Von Hanfstaengl vorzüglich photographirt (Nr. 110). F.]

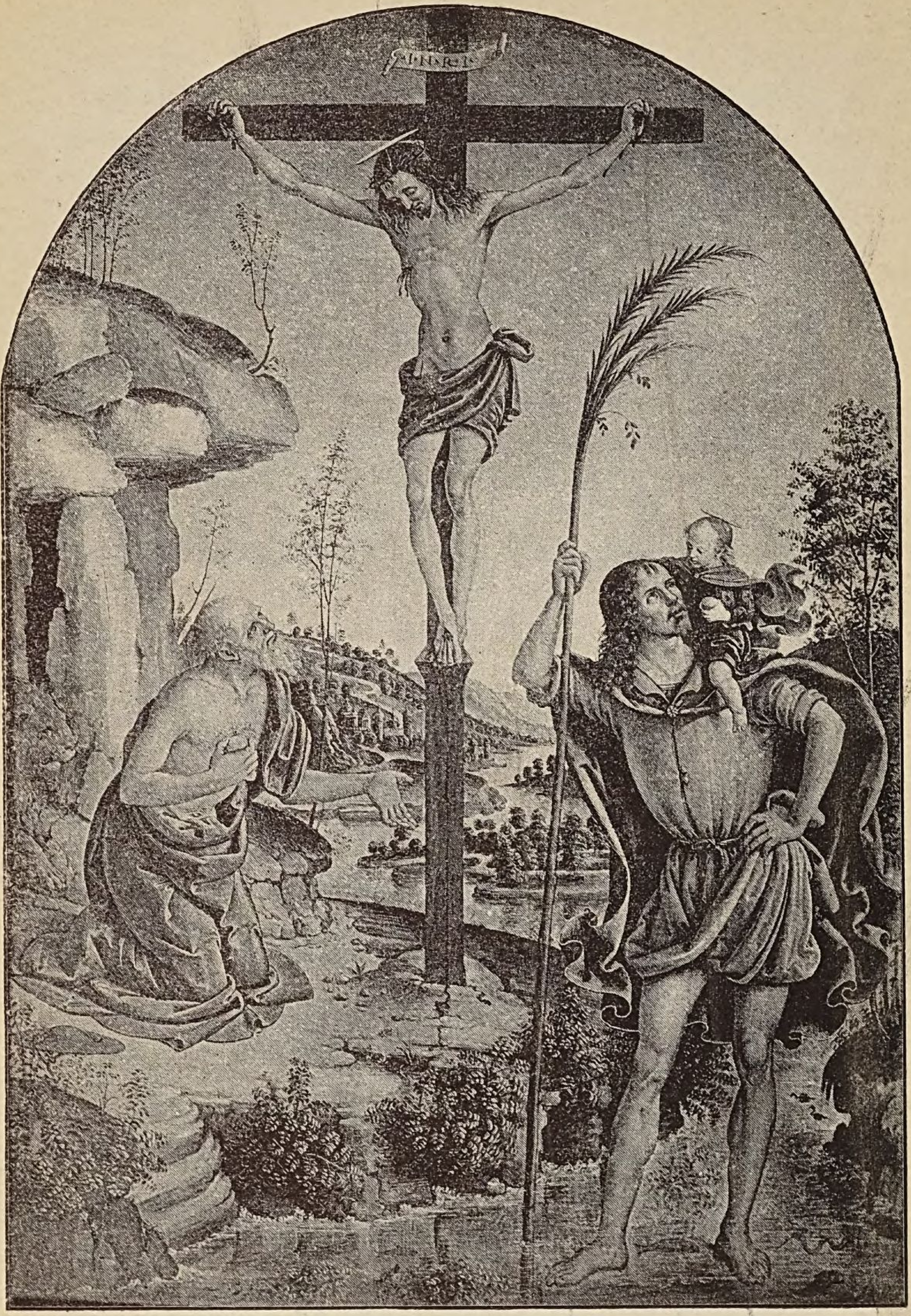
wandtschaft.[1] Ein derartiges Werk befindet sich, wie schon im ersten Band erwähnt, in der Galerie Borghese zu Rom, daselbst früher dem Carlo Crivelli zugeschrieben. Das Bildchen stellt den Gekreuzigten dar zwischen den Heiligen Hieronymus und Christoph, mit landschaftlichem Hintergrunde. — Nach der Rückkunft des Perugino von Florenz, um 1470, wurde Pinturicchio allerdings auch von diesem Meister stark beeinflusst[2], sodass in einer gewissen Epoche Werke des letztern dem erstern zugeschrieben wurden.

In dem trefflichen, für den Meister höchst charakteristischen Reliquiarium (Nr. 132a) besitzt die Berliner Galerie ebenfalls ein Werk aus der Frühzeit des Meisters, von ihm wahrscheinlich ehe er nach Rom kam gemalt. Auch das reizende Altarbild im Dome von Sanseverino (Maria mit dem Kinde zwischen zwei Engeln und dem Donator), von dem uns die Historiographen der italienischen Malerei ein Facsimile in ihrem Werke zum besten geben (III, 272), möchte ungefähr in diese frühe Epoche Pinturicchio's zu setzen sein.

Im Jahre 1479, also in seinem 25. Jahre, kam Bernardino zum ersten male in die Ewige Stadt und scheint dort sogleich vom Cardinal Domenico della Rovere Aufträge erhalten zu haben (Vasari, V, 268). Einige Jahre später, um 1483, oder genauer gesagt zwischen 1483—85, schmückte Pinturicchio, ebenfalls im Auftrage des

[1] Baron von Rumohr (II, 324) gibt dagegen dem Pinturicchio seinen gepriesenen Niccolò Alunno aus Foligno zum Lehrer. Ich sehe aber gar keinen Grund, den Peruginer Pinturicchio nach Foligno zu schicken, um dort das zu suchen, was er zu Hause aus erster Hand viel besser haben konnte.

[2] Jenen bauschigen, statuarisch-schwerfälligen Faltenwurf, den wir z. B. an der Gruppe des Verrocchio „Thomas und Christus" in Orsanmichele zu Florenz wahrnehmen, scheint Perugino von Florenz nach Perugia, um 1470 etwa, mitgebracht und unter andern auch seinem Schüler Pinturicchio übermacht zu haben.



JUGENDBILD PINTURICCHIO'S, IN DER GALERIE BORGHESE ZU ROM.

[Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom.] S. 168.

della Rovere, die erste Kapelle rechts in S. Maria del Popolo in Rom mit Wandmalereien; ein Jahrzehnt später dürften seine schönen, geist- und lebensvollen Fresken in der Bufalinikapelle in der Kirche von Araceli von ihm ausgeführt worden sein.[1] Auch in diesen Gemälden erinnert noch manches an Fiorenzo, z. B. die Einkleidung des heiligen Bernardinus, anderes wieder an Perugino, z. B. der Hintergrund mit dem Tempel in der Mitte auf dem die Ausstellung der Leiche des heiligen Bernardinus darstellenden Bilde. Herrlich ist dann auf dem Mittelbilde die Landschaft mit den steilen durchbrochenen Felsen, den Cypressen und Palmen in der Art des Angelico oder des Gozzoli. Pinturicchio zeigt sich hier als ein Landschaftsmaler ersten Ranges, wofür er auch damals in Rom allgemein gegolten haben muss, da ihm vom Papste Innocenz VIII. der Auftrag zutheil wurde, einige Hallen im Vatican mit Landschaften zu verzieren (Vasari, V, 268). Eben diese seine poetischen landschaftlichen Hintergründe waren es, die mir zuerst beim Anblick der zwei grossen Wandgemälde der Sixtinischen Kapelle die Augen öffneten und den wahren Meister derselben erkennen liessen. Von diesen zwei berühmten Fresken, in den Jahren 1481—84 gemalt, und zwar unter den Auspicien seines ältern Freundes und ehemaligen Lehrers P. Perugino, stellt das eine die „Taufe Christi“ dar, das andere gegenüber, auf der einen Seite Moses, der vom Engel den Befehl erhält, den eigenen Sohn beschneiden zu lassen, auf der andern Zipporah, welche durch eine ihrer Frauen den Befehl des Engels ausführen lässt; im Hintergrunde sind andere Episoden aus der Reise des Moses dargestellt. Die erste dieser Fresken, d. h. die „Taufe Christi“, wurde seit

[1] Die Herren Crowe und Cavalcaselle scheinen dieses Werk des Pinturicchio etwa in das Jahr 1496 zu setzen (III, 267), und sie haben wol recht.

Vasari von allen Kunstschriftstellern dem P. Perugino zugeschrieben, die „Reise Mosis“ dagegen seit Jahrhunderten dem Luca Signorelli (siehe Manni's Biographie des Luca Signorelli in der „Raccolta milanese di vari opuscoli“, vol. I, f. 29 fg.). Kunstverständigere Schriftsteller neuerer Zeiten, zu denen auch der geistvollste unter ihnen, Jakob Burckhardt aus Basel, gezählt werden muss, haben diese Freske dem Signorelli mit Recht abgesprochen und sie dem P. Perugino vindicirt. Zuletzt gingen die Herren Crowe und Cavalcaselle noch einen Schritt weiter, indem sie in beiden Gemälden, sowol in diesem als in der „Taufe Christi“, ausser der Hand des Perugino auch noch die des sogenannten Don Bartolommeo della Gatta und, was mir zur grössern Genugthuung gereicht, selbst die des Pinturicchio gewahrten, welch letztern Meister die Historiographen übrigens, auch hierin leider den andern Fachgenossen folgend, blos als einen untergeordneten Gehülfen des Perugino ansehen und gelten lassen wollen (III, 178, 179 und 183).[1]

Vasari erzählt uns im Leben des P. Perugino auf eine etwas verworrene Weise, dieser Maler hätte in der Sixtinischen Kapelle folgende Malereien ausgeführt: die

[1] Das einzige Werk des Perugino, das in der Cappella Sistina, meiner Ansicht nach, noch stehen blieb, ist die „Verleihung der Schlüssel“, und in diesem herrlichen, wahrhaft reifen Bilde ist es mir unmöglich, eine fremde Hand wahrzunehmen. Die Cooperation des Don Bartolommeo della Gatta, hat sie wirklich stattgehabt, könnte daher möglicherweise an dem einen oder andern der zu Grunde gegangenen Wandgemälde des Perugino stattgefunden haben. In der Freske seines ältern Schulgenossen bei Pier della Francesca, Luca Signorelli („Moses, der sein Testament den Israeliten vorliest und ihnen sodann den Segen ertheilt“), dürfte dagegen, wie mir scheint, Don Bartolommeo Antheil gehabt haben. Vasari hat höchst wahrscheinlich den Signorelli mit dem Perugino verwechselt.

„Verleihung der Schlüssel“, und zwar gemeinschaftlich mit Don Bartolommeo della Gatta; die „Geburt“ und die „Taufe Christi“; die „Findung Mosis“, und als Mittelbild die „Himmelfahrt der Maria“, auf welch letzterm Gemälde er das Bildniss des Papstes Sixtus IV. angebracht habe. Drei von diesen Fresken, nämlich die „Geburt Christi“, die „Findung Mosis“ und das grosse Mittelbild mit der „Himmelfahrt der Maria“, mussten später dem „Jüngsten Gericht“ von Michelangelo Platz machen. Es blieben uns also von den von Vasari dem Perugino zugeschriebenen fünf Bildern in dieser Kapelle nur die „Verleihung der Schlüssel“ und die „Taufe Christi“. Von dem andern Freskobilde, das die „Reise Mosis“ darstellt und welches von der neuern Forschung ebenfalls als Werk des Perugino bestimmt wurde, sagt Vasari kein Wort.

Bevor wir nun diese zwei Fresken einer nähern Betrachtung unterziehen, muss bemerkt werden, dass sie, weil in unmittelbarer Nähe des Altars, auch mehr als alle andern Gemälde dieser Kapelle der schädlichen Wirkung des Weih- und Kerzenrauchs ausgesetzt waren und somit auch am empfindlichsten gelitten haben. Deshalb mussten dieselben wiederholt der Reinigung und der Restauration unterzogen werden, sodass man in ihrem gegenwärtigen Zustande von der ursprünglichen Farbe gar wenig noch zu sehen bekommt. In den beiden Bildern leidet die Composition an Ueberfüllung, einem Fehler, in den Pinturicchio sehr oft, Perugino fast nie fällt. Diese Ueberfüllung in seinen Compositionen hat Pinturicchio von seinem Vorbild Fiorenzo di Lorenzo geerbt und dieser letztere wieder von Benozzo Gozzoli.

Betrachten wir nun vorerst den landschaftlichen Hintergrund in beiden Gemälden, so müssen wir uns doch sogleich gestehen, dass diese steilen Felsmassen, diese Cypressen und Palmen, dieser schöngeformte Thalkessel, selbst der kleinere Vögel verfolgende Falke in

der Luft[1] doch eher an die Landschaften des Pinturicchio als an die des Perugino erinnern. Pinturicchio erbte seine Landschaften von Fiorenzo di Lorenzo, sowie dieser seinerseits von Gozzoli. Als der wahre Lehrer dieser Landschafter muss also Benozzo Gozzoli betrachtet werden, wol der beste Landschaftsmaler, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien lebte, ebenso wie Lorenzo Costa als der erste Landschaftsmaler zu Ende jenes Jahrhunderts angesehen werden muss.

Im Bilde der „Reise Mosis" ist der Engel in der Mitte eine ganz im Sinne des Pinturicchio bewegte Figur, sind die Kinder (wiewol die Herren Crowe und Cavalcaselle in demselben die Hand des Bartolommeo della Gatta ganz deutlich erkennen wollen, III, 178) durchaus den andern Kindern des Pinturicchio ähnlich, z. B. denen in der Kapelle des heiligen Bernardinus in Araceli[2], und stechen von den unschönen Kindern des Perugino mit ihrem runden, schlauchartig geformten Bauche sehr vortheilhaft ab. Auch hat die vor der Zipporah kniende Frau, welche eben daran ist, mit einem Steine die Operation am Kinde zu vollführen, den Charakter des Pinturicchio so scharf ausgeprägt,

[1] Dasselbe Motiv wurde von Pinturicchio unter anderm auch in zwei seiner Fresken der Libreria des Domes von Siena, nämlich in der Freske, wo Pius in Ancona den Kreuzzug gegen die Türken predigt, und in jenem, wo Aeneas Silvius vom Kaiser mit dem Lorberkranze bekränzt wird, sodann im Miniaturbild, welches den Gang nach Golgatha darstellt, vom Jahre 1513, im Hause Borromeo zu Mailand, und in einigen Bildern des Appartamento Borgia wiederholt.

[2] Selbst den von Pinturicchio 20 Jahre später in der Libreria zu Siena gemalten Kindern sehen diese ganz gleich, z. B. in der Freske, wo Papst Pius II. den Segen ertheilt, und in jener, wo Kaiser Friedrich III. dem vor ihm knienden Aeneas Silvius den Lorberkranz aufsetzt. Auch die Putti in der Sala delle Virtù des Appartamento Borgia sind fast die nämlichen.

sowol in ihrem Gesichtstypus als in ihren Körperformen, erinnert der schöne Manneskopf mit schwarzem Haar und rother Mütze in ihrer Nähe ebenfalls so sehr an diesen Meister und nicht an Perugino, ist die Haube der Zipporah, mit der merkwürdigen füllhornartigen Zierde, gerade wie wir sie an der jungen Frau im Fresko in Araceli und in zwei Federzeichnungen des Pinturicchio in den Uffizien sehen, dass es mich in Wahrheit höchlich wundert, der erste gewesen zu sein, dem beim Anblicke dieses Bildes nicht Perugino, sondern sogleich Pinturicchio in den Sinn kam.

Beschauen wir uns nun genauer das gegenüberstehende Bild, die „Taufe Christi", so müssen wir hier vor allem den zwei alten bärtigen Köpfen auf der äussersten Rechten des Bildes unsere Aufmerksamkeit zuwenden; beide sprechen laut für Pinturicchio. Ebenso haben die Engel und der Jüngling im Kleide von Goldbrokat daneben durchaus den Typus des Bernardino Betti und nicht den des Vannucci, von den nackten, langbeinigen Jünglingsgestalten im Mittelgrunde gar nicht zu reden. Die Köpfe in diesem Bilde sind zwar alle geistreich und lebendig, wir vermissen in denselben jedoch jene feinere und tiefere Auffassung und Behandlung, die in den Köpfen auf dem Perugini'schen Gemälde „die Verleihung der Schlüssel" uns mit Bewunderung erfüllt.

In meinen Augen also sind die beiden eben besprochenen Wandgemälde, die „Taufe Christi" und die „Reise Mosis", Werke des Pinturicchio und nicht des Perugino, wiewol ich gern zugebe, dass auch zu diesen Bildern, wie auch zu andern, der jüngere Meister — wie dies ja auch beim jungen Raffael der Fall war — nicht selten der Handzeichnungen seines ältern Freundes und Lehrers Perugino, unter dem er hier arbeitete, sich bediente und daher diese oder jene Perugini'sche Figur in diesen Gemälden angebracht haben

dürfte.[1] Die Composition und die malerische Ausführung jedoch gehören, meiner Ansicht nach, ganz bestimmt dem verachteten Pinturicchio an. Dieser meiner Ansicht hat sich, wie ich bemerke, auch Dr. Bode in der fünften Ausgabe des „Cicerone“ (II, 587) angeschlossen.

Vasari, sei es aus Leichtfertigkeit, sei es vielleicht auch in der Absicht, den Perugino, der ja in Toscana sich ausgebildet hatte, in helleres Licht zu stellen, behandelt den Pinturicchio mit der schreiendsten Ungerechtigkeit und Parteilichkeit. Von diesen seinen zwei Wandgemälden in der Sixtina gibt er das eine ausschliesslich dem Pietro, über das andere beobachtet er völliges Stillschweigen. Und während er es dem

[1] So scheint z. B. in der „Taufe Christi“ Pinturicchio sowol die Figur des Täufers als jene des Erlösers jener Federzeichnung des Perugino entlehnt zu haben, die sich in der Sammlung des Louvre befindet, und die im Braun'schen Kataloge die Nr. 297 führt. Man stelle nun diese Federzeichnung Pietro's neben die Federzeichnungen der venetianischen Sammlung, und man wird, hoffe ich, nicht zögern, den Unterschied, der nicht nur in den Formen, sondern auch in der Strichführung zwischen der einen und den andern Zeichnungen besteht, anzuerkennen. Uebrigens hat Pinturicchio im Gemälde manche Modificationen eingeführt. So ist, um einige davon hier anzuführen, das Tuch um die Lenden Christi im Gemälde ganz anders gelegt als in der Zeichnung, und ebenso ist die Lage der Haare im gemalten Christus verschieden von der im gezeichneten. Stellung und Ausdruck des Kopfes des Täufers, sowie die Bewegung seines rechten Armes, die Lage des Mantels auf dem linken Arme, die Stellung seines linken Fusses u. a. m. weichen im Gemälde nach meiner Ansicht vortheilhaft von der Zeichnung ab. Man könnte somit annehmen, Pietro habe seine Federzeichnung als Studie zu einem seiner frühern Bilder gemacht und dieselbe dann seinem Freunde und ehemaligen Schüler Pinturicchio zu seinem Wandgemälde in der Sixtina überlassen. Zu jenen Zeiten war ja unter den Zunftgenossen das gegenseitige Geben und Nehmen allgemeiner Gebrauch.

Botticelli und andern Zeitgenossen gar nicht übel anrechnet, dass sie in ihren Malereien, weil es damals Brauch war, des Goldes sich reichlich bedienen, um ihren Bildern dadurch mehr Glanz zu verleihen, findet er bei Pinturicchio diese Angewöhnung dumm und von ihm nur in der Absicht befolgt, damit den Beifall der unwissenden Menge sich zu erwerben. Zu seinen Fresken in der Libreria des Domes von Siena lässt er sodann den funfzigjährigen erprobten Meister Pinturicchio sich vom zwanzigjährigen Raffael die Skizzen und sogar die Cartons machen u. s. w. (Vasari, V, 265). Dieses herbe Urtheil des Aretiners, zu dem er wahrscheinlich wie zu dem ebenso ungerechten über den Sodoma von seinem Referenten Beccafumi aus Siena verleitet wurde, wird nun während mehr als drei Jahrhunderten von der langen, immer anwachsenden und unabsehbaren Procession der Kunstforscher litaneimässig wiederholt.[1] Ich will damit den Pinturicchio keineswegs in allem freisprechen; ich weiss gar wohl, dass die Gewinnsucht auch ihn manchmal liederlich und gewissenlos machte, allein war dies nicht auch bei Pietro Perugino und bei andern berühmten Malern der Fall? Meine Absicht bei dieser langen, leider viel zu langen Auseinandersetzung konnte nur die sein, den verkannten Künstler, der in seiner Jugend ja so Schönes geschaffen, womöglich in jene Ehrenstelle wieder einzusetzen, die er bei seinen Lebzeiten eingenommen[2], indem ich sein bestes Eigenthum, dessen er durch Ungunst und durch die

[1] Nur Rumohr, der, wenn ihn gerade die Lust anwandelte, unabhängiger und vorurtheilsfreier als andere forschte, dürfte hier in gewisser Beziehung als Ausnahme bezeichnet werden. Siehe II, 330—333, was er über den Pinturicchio sagt.

[2] Im Jahre 1501 wurde Pinturicchio an die Stelle des Pietro Perugino zum Decemvir von Perugia erwählt, ein Beweis mehr, dass er in seiner Vaterstadt grosses Ansehen genoss.

Verblendung der Nachwelt beraubt wurde, ihm wieder zuzustellen trachtete. Denn nicht zufrieden, seine Werke in Rom theils dem Signorelli, theils dem Perugino zuzuschreiben, werden noch heutigentags seine Handzeichnungen in Venedig, in Florenz, in Paris, in Lille, in Oxford und in Wien von alt und jung als bewundernswürdige Ergüsse des göttlichen Raffael in den Himmel erhoben und allenthalben von den Kunsthistorikern als Muster des feinsten und erhabensten Kunststils bezeichnet.

Zur warnenden Belehrung meiner jungen Landsleute, die sich der Kunstforschung widmen, will ich ihnen hier in aller Kürze den Hergang erzählen, wie diesen Federzeichnungen in der Venetianischen Akademie die hohe Ehre zutheil ward, als Werke aus der Frühzeit Raffael's die Bewunderung der civilisirten Welt zu gewinnen.

Der vor etwa einem halben Jahrhundert verstorbene geistreiche Maler Giuseppe Bossi, Professor an der Breraakademie von Mailand, schrieb eines Tages in sein Notizbuch folgendes Erlebniss: „Gestern darf ich wol sagen, einen Gruss von der Glücksgöttin erhalten zu haben.[1] Schon seit geraumer Zeit hatte ich dem Gio-

[1] *Jeri posso dire d'avere avuto un saluto della Fortuna. Da tanto tempo io aveva impegnato Giocondo Albertolli a farmi noti certi disegni posseduti da . . . parmigiana. Ma questa era malata, o egli era impedito . . . Finalmente jeri sono avvisato, che, se mi fossi recato dall' Albertolli, avrei visto i disegni tanto desiderati. Ci vado e trovo il pittore Mazzola con lui, incaricati entrambi di conchiudere meco la vendita di questi disegni, che mi mostrano un piccolo fascio di 53 carte, alte circa un palmo e larghe meno. Io li conosco, ma li scorro impazientemente ecc., e fù mandato ad offrirne alla proprietaria cento scudi di Milano, ed essa ne fù contentissima. Sono tornato a casa col mio tesoretto, e scorrendo attentamente queste carte, non solo mi confermo nella opinione che alcune di esse erano disegnate dalla divina mano di Raffaelo, ma le riconosco tutte di una egualissima*

condo Albertolli das Versprechen abgenommen, mir gewisse Zeichnungen zu zeigen, welche im Besitze einer Dame aus Parma sich befanden. Endlich kam der ersehnte Tag, und ich finde ausser dem Albertolli noch den Maler Mazzola, beide von der Dame beauftragt, den Kauf der bewussten Zeichnungen, die sie mir vorweisen, abzuschliessen. Es war ein Bund von 53 Blättern, die etwa eine Spanne in der Höhe und etwas weniger in der Breite massen. Ich erkenne sogleich die Hand, besehe mir aber die Blätter in aller Flüchtigkeit — — — — und biete zuletzt 100 mailändische Thaler dafür an (etwa 400 Franken), womit die Besitzerin sich sehr zufrieden erklärte. Mit meinem kleinen Schatze nach Hause zurückgekehrt, und nachdem ich aufmerksam diese Blätter mir angesehen hatte, komme

misura, come quelle che facevano insieme un libro, e tutte di mano sua, eccetto tre o quattro sporcate da mano posteriore

Questo libretto logorato per essere stato portato lungamente alla cintola o nelle tasche, contiene un pò di tutto e giunge, a mio parere, fino al 1505, cioè un' anno dopo l'opera di Città di Castello, che è ora nella Galleria Reale di Brera. Deve essere stato cominciato molto prima, ed è bello l'osservarvi degli studi sopra opere del Perugino, del Pollajuolo, di Leonardo, e d'altri. Vi sono poi donne e putti mirabili, figure panneggiate, teste di vecchi, accademie ecc., — cose tutte che spirano quel garbo, quell' amore, quel non so che che penetra nell' animo, che appartiene quasi esclusivamente a quest' angelo della pittura, che non ci dà peso alcuno al pensiero ed alla mente, e che solo vi fa dolcemente godere ecc.

Ho scorso nuovamente il mirabile libretto di Raffaello, e scorrendolo parmi seguir l'autore ne suoi studj. Vi sono molte figure infine che gli hanno servito pei cartoni che fece pel Pinturicchio in Siena.

Vi si vede uno studio delle Grazie di marmo antiche che fino da quel tempo furono poste in quella famosa sagrestia. Vi sono studj di teste pel quadro dello Sposalizio

(Siehe *Memorie inedite di Giuseppe Bossi*, im: *Archivio storico Lombardo, Anno V, fascicolo II, 30 Giugno 1878).*

ich zur Ueberzeugung, dass nicht nur etliche von der göttlichen Hand Raffael's gezeichnet seien, sondern dass alle das nämliche Format haben und daher zusammen ein Büchlein gebildet haben müssen, und dass alle (folglich) seiner Hand angehören, mit Ausnahme von etwa drei oder vier unter denselben u. s. w.

„Dieses Büchlein, welches lange Zeit, sei es am Gurte, sei es in der Tasche herumgetragen ward und daher etwas abgenutzt und beschädigt ist, enthält von allem etwas und gelangt, meiner Meinung nach, bis zum Jahre 1505, d. h. ein Jahr nach der Vollendung des Bildes für Città di Castello (des «Sposalizio»), welches gegenwärtig in der königl. Galerie der Brera sich befindet. Es dürfte jedoch viel früher begonnen sein, und es ist interessant, die Studien darin zu beobachten, die er nach Perugino, dem Pollajuolo, Lionardo und andern gemacht. Man sieht da Weiber und Kinder von bewundernswürdiger Schönheit, Faltenstudien, Actstücke, Köpfe von Alten u. s. w., alles Dinge, die jene Grazie, jene Liebe, ein gewisses Etwas, was sich mit Worten nicht ausdrücken lässt, athmen, das in unsere Seele dringt und das fast ausschliesslich nur diesem Engel der Malerkunst angehört, der da unsern Geist nie ermüdet und der nur süssen Genuss uns verschafft

„Ich habe neuerdings das bewundernswürdige Büchlein Raffael's durchblättert, und es war mir, als ob ich ihm in seinen Studien folgte. Es sind am Ende viele Figuren darin, die ihm zu den Cartons gedient haben, welche er für den Pinturicchio in Siena machte.

„Auch sieht man eine Studie nach der antiken Marmorgruppe der Grazien, die also schon zu jener Zeit in jener berühmten Sakristei aufgestellt war. Wir finden da ebenfalls Studien für das Bild der «Vermählung Mariä» (in der Brera)."

Dies letztere und dies nicht allein war eben eine

optische Täuschung des sanguinischen Besitzers der sogenannten Handzeichnungen Raffael's.

Seit dem Ausspruche Bossi's galten und gelten nun die Federzeichnungen in Venedig für Werke Raffael's. Die ganze und an trefflichen Handzeichnungen von Lionardo, von Cesare da Sesto, von Luini, Gaudenzio Ferrari, von Giambellino und andern Meistern reiche Sammlung Bossi's wurde nach dem Tode desselben auf Cicognara's Antrieb von der österreichischen Landesregierung für die Akademie von Venedig erworben. Graf Leopold Cicognara durfte sich wol mit Recht rühmen, diese in ihrer Art herrliche Sammlung des Bossi seinem Lande erhalten und Venedig damit bereichert zu haben.[1]

Wir haben hier also zwei bekannte Kenner von Handzeichnungen, die Italiener Bossi und Cicognara, welche die Federzeichnungen in Venedig unbedingt dem göttlichen Raffael zuschreiben.

Endlich gesellte sich ihnen ein dritter berühmter Kunstkenner und zudem specieller Raffaelist zu, der weltbekannte Passavant, der in seinem Werke „Raphael d'Urbin etc." (französische Uebersetzung aus dem deutschen Original) diese Zeichnungen eine nach der andern beschreibt und bespricht.

[1] In einem Briefe vom 27. Mai 1827 schreibt Cicognara an seinen Freund, den vor einigen Jahren verstorbenen Marchese Gino Capponi von Florenz: „*e quando morì il pittore Bossi in Milano, ebbi cura che la squisita collezione dei disegni originali di tutte le antiche scuole venisse posta in sicuro dall' emigrar dall' Italia, e tutta la acquistai per questa Accademia di Venezia; ove primeggiano tra molte preziosità 70 disegni originali di Leonardo* (nach meiner Ansicht nur 17, andere 5 oder 6 noch in der Bibliothek der Akademie) *e 100 di Raffaello!!*" (Siehe: Marco Tabarrini, „*Memorie di Gino Capponi*", S. 205.)

Nach meinem Dafürhalten enthält die Sammlung nur zwei Zeichnungen von Raffael, wie wir später sehen werden, eine von Pietro Perugino, zwei aus seiner Schule.

Die vierte Autorität, welche zuletzt umständlich und der Reihe nach die venetianischen sogenannten Raffaelzeichnungen einer kritischen und ästhetischen Beurtheilung unterwarf, war der Marchese Pietro Selvatico Estense von Padua, in seinem im Jahre 1854 erschienenen „*Catalogo delle opere d'arte contenute nella Sala delle sedute dell' I. R. Accademia di Venezia*“.

Das Urtheil dieser vier Raffaelautoritäten genügte, wie sich das leicht denken lässt, den Ruf der Handzeichnungen Raffael's in Venedig für alle Zeiten festzustellen und zu sichern.

Es dürfte daher gar manchem meiner Leser als eine frevelhafte Verwegenheit erscheinen, dass ich mir herausnehme, gegen das Urtheil solch anerkannter Autoritäten zu protestiren, und mir sogar zumuthe, im Stande zu sein, die Unrichtigkeit jener Attribution vorurtheilsfreien Kunstfreunden begreiflich zu machen.

Die ganze Reihenfolge der sogenannten Raffaelischen Handzeichnungen in der Akademie von Venedig ist von Passavant (II, 407—416) einzeln angeführt, beschrieben und beurtheilt; desgleichen von Marchese Pietro Selvatico in seinem Katalog. Antonio Perini in Venedig hat zudem fast alle Blätter photographirt und mit progressiven Nummern bezeichnet. Bei Besprechung etlicher dieser Zeichnungen werde ich also auch auf die betreffenden Nummern der Photographien verweisen, damit diejenigen unter meinen Lesern, die an derlei Untersuchungen Antheil nehmen und sich wirklich von der Sache zu überzeugen gewillt wären, sich dieselben verschaffen können.[1]

[1] Um den Abstand zwischen diesen sogenannten Raffaelischen Federzeichnungen in Venedig und den echten Federskizzen Raffael's aus seiner Frühzeit leichter zu erkennen, will ich einige solcher Zeichnungen aus der Peruginischen Epoche Raffael's hier bezeichnen, damit diese zum Vergleiche mit jenen den Kunstbeflissenen dienen können:

1) Als die früheste dieser Federzeichnungen sehe ich die an, auf der ein alter Mann in kniender Stellung mit gefalteten Händen dargestellt ist. (Nr. 72 bei Passavant, der dabei bemerkt: wahrscheinlich nach einem ältern Bilde. Selvatico, Rahmen 27,5, „schöner Kopf, das Gefälte sehr gut bezeichnet“. Perini Nr. 65.)[1]

Die Form des Ohres noch an Fiorenzo di Lorenzo, den ersten Lehrer des Pinturicchio, erinnernd, faunartig zugespitzt, das Ohrläppchen kaum noch vom Ohre getrennt. Die Hände sorgfältig nach der Natur gezeichnet.

2) Der heilige Andreas (Nr. 13 bei Passavant; bei Selvatico, Rahmen 16,1, „Zeichnung von grosser Meisterschaft in der Form, die an Pinturicchio's Stil erinnert“. Perini Nr. 44). Die rechte Hand des Apostels gemahnt noch an Meister Fiorenzo, das Ohrläppchen schon stark getrennt und von jener runden, etwas schweren Form, die für Pinturicchio's Ohr charakteristisch wird. Sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung — aus der Frühzeit des Meisters. Von der Art und Weise Raffael's oder auch Perugino's keine Spur.

3) Junge Frau in kniender Stellung mit gefalteten Händen. (Passavant Nr. 8, „in der Manier des Perugino“. Selvatico, Rahmen 23,7, „von höchster Feinheit, ist eine Studie zur Figur der heiligen Jungfrau in dem berühmten Bilde des Perugino in S. Francesco zu Perugia“. Perini Nr. 7.)

a) Madonna mit dem Kinde. Oxfordsammlung. Im Braun'schen Kataloge Nr. 10.

b) Frauenkopf und Hand. British Museum. Im Braun'schen Kataloge Nr. 70.

c) Darstellung im Tempel. Oxfordsammlung. Im Braun'schen Kataloge Nr. 5.

d) Die „Verkündigung“. Louvresammlung. Im Braun'schen Kataloge Nr. 266.

[1] Die Numerirung ist nach Perini's Katalog der Zeichnungen gehalten, welcher im Jahre 1865 in Venedig von der Tipogr. Antonelli herausgegeben wurde.

Diese ausgezeichnet schöne Zeichnung ist, meiner Ansicht nach, die ausgeführte Studie zur heiligen Jungfrau im „Präsepium mit dem heiligen Hieronymus", in dem Altarbilde der ersten Kapelle rechts in S. Maria del Popolo in Rom. Pinturicchio malte dieses Bild nebst dem Freskencyklus im Auftrage seines Patrons, des Cardinals della Rovere, zwischen 1483 und 1485. Wir haben hier schon denselben Typus der Hand mit den langen, knöchernen Fingern, den wir in der schönen Madonna im herrlichen Bilde Pinturicchio's in der Städtischen Galerie von Perugia wiederfinden.[1] Ihm eigenthümlich sind ebenfalls die spitzen scharfen Federstriche; charakteristisch für ihn sind die stufenartig gelegten Falten auf beiden Seiten des Mantels.

4) Ein stehender Löwe. (Passavant Nr. 40, „Schülerarbeit"; Selvatico, Rahmen 26,12, „hat wenig Werth". Perini Nr. 55.)

Dieser sehr kindische Löwe mit dem allzu langen Leib ist die Studie zu dem Löwen, den Pinturicchio mit geänderter Kopfstellung neben den heiligen Hieronymus stellte, in einer Seitenlünette in der obengenannten ersten Kapelle von S. Maria del Popolo (um 1483).

5) Die stehende Figur eines Jünglings mit langen Haaren, die Rechte auf der Brust. Quadratirte Federzeichnung. (Passavant Nr. 4, „scheint der Apostel Johannes zu sein". Selvatico, Rahmen 23,8, „Studie des Apostels Johannes am Fusse des Kreuzes. Sehr elegante und ausdrucksvolle Figur, in der die Einfachheit höchstens durch eine allzu übertriebene Nachahmung

[1] Von Pinturicchio im Jahre 1495 gemalt. (Siehe auch Rumohr, a. a. O., II, 331.) — Aus der Kirche S. Anna in die Galerie gebracht (Nr. 30). Neuerdings von Alinari gut photographirt. Oben eine „Pietà"; der Engel zur Linken erinnert gar sehr an jenen Engel des Fiorenzo di Lorenzo, den wir zur Rechten der Maria erblicken in seinem Bilde Nr. 29 ebendaselbst.

des unschönen Faltenwurfs in der Weise des Perugino beeinträchtigt wird.“ Perini Nr. 8.)

Diese feine, edle Jünglingsgestalt ist wahrscheinlich nichts anderes als eine von Pinturicchio nach dem Carton seines Lehrers ausgeführte Studie zum Apostel Johannes in der Freske des Perugino „die Verleihung der Schlüssel“. Man vergleiche diese Zeichnung mit der gemalten Figur des Perugino, und man wird die Verschiedenheit der Auffassung und der Empfindungsweise der beiden Meister alsbald wahrnehmen.

6) Eine stehende männliche Figur mit langen Haaren, quadratirt, vom Rücken gesehen. (Passavant Nr. 7, „eine ähnliche Figur, in umgekehrter Wendung, findet man in den Fresken der Libreria in Siena“. Selvatico, Rahmen 23,9, „schöne Bewegung, vorzüglich in der Zeichnung, ausgezeichnete Falten“. Perini Nr. 9.)

Diese gleichfalls quadratirte Zeichnung stellt den Apostel dar, der in dem Fresko „die Verleihung der Schlüssel“ hinter dem Apostel Johannes steht. Von ihr gilt dasselbe, was ich bei der vorigen bemerkt habe. Diese Figur, hier mit einem Turban auf dem Kopfe, benutzte Pinturicchio für seine Freske „Mosis Reise“ im Mittelgrunde.

7) Zwei stehende männliche Figuren mit langen Haaren, von denen die auf der rechten Seite mit der rechten Hand auf etwas zu deuten scheint. Quadratirte Federzeichnung. (Passavant Nr. 1, „eine Copie von dieser Zeichnung von Timoteo Viti [!!] befindet sich zu Paris in der Sammlung von Handzeichnungen des Herrn Reiset“. Selvatico, Rahmen 24,5, „correct in der Zeichnung, aber hart und symmetrisch in der Art des Perugino“. Perini Nr. 21.)

Auch diese quadratirte Federzeichnung ist eine vom Pinturicchio verfertigte Studie nach dem Carton zum Wandgemälde „die Verleihung der Schlüssel“ des Perugino. Von diesen zwei Figuren hat jedoch Pietro die

zur Linken weggelassen und den Raum, den diese im Freskobilde eingenommen hätte, durch zwei Porträts, das eine nur Brustbild, das andere in ganzer Figur, ausgefüllt. Die drei ebengenannten Figuren stehen im Wandgemälde auf der äussersten Linken des Beschauers.[1] Schon dieser Umstand schliesst, wie ich glaube, die behauptete Cooperation des Don Bartolommeo della Gatta in dieser Freske des Perugino aus. — Die Composition derselben gehört ganz und gar dem Perugino an, die Ausführung des Faltenwurfs in kleinern Verhältnissen wurde vom Perugino seinem Freunde und ehemaligen Schüler Pinturicchio überlassen; die Cartons aber und das Wandgemälde selbst wurden ausschliesslich von der Hand Pietro's ausgeführt.

8) Eine Frau, kniend mit vorwärts gestreckten Armen; im Profil. (Passavant Nr. 42, „scheint eine heilige Jungfrau zu sein, im Begriffe, den Schleier vom Jesuskinde abzuheben". Selvatico, Rahmen 14,2, „der Erzengel Raffael im Begriffe, die Lilie der Jungfrau darzureichen; ausgezeichnet schöne Zeichnung, in der die ganze Anmuth und Correctheit des Urbinaten erglänzen". Perini Nr. 18.)

Diese Federzeichnung ist die Vorlage zu der an Mosis Söhnlein die Operation vollziehenden knienden Frau in der Freske „die Reise Mosis". Im Gemälde wird der Fuss, der hier sichtbar ist, vom Kleide verdeckt.

Wären nun diese venetianischen sogenannten Raffaelzeichnungen wirklich von Raffael, so müsste er demnach diese Figur, wie noch mehrere andere der Sammlung um das Jahr 1481 und somit zwei Jahre vor seiner Geburt gezeichnet haben. Auf einem andern Blatte finden wir die Gewandstudie zur Figur der Zip-

[1] Im Hintergrunde des Gemäldes hat der eben an Gedanken nicht überaus reiche Perugino alle zwei Figuren der Federzeichnung wieder benutzt.

porah. Selvatico, Rahmen 23,10, bemerkt dazu, „die Falten sind gut und mit vielem Verständniss gelegt, verrathen jedoch zu sehr die Weise des Perugino“. Perini Nr. 10.

9) Sitzende Frau mit gefalteten Händen und aufwärtsgerichtetem Blick; im Profil. (Passavant Nr. 2. Selvatico, Rahmen 14,3, „die Magdalena am Calvarienberg; von etwas trocknem, jedoch reinem Stil; die richtige Faltenlage beweist, dass Raffael in dieser Zeichnung sich schon seiner zweiten Manier nähert“. Perini Nr. 19.)

Es ist dies die Studie, die Pinturicchio zu der sitzenden Frau benutzt hat, welche in der „Taufe Christi“ mit einem Kinde zur Rechten und einem andern, auf ihren Knien aufrechtstehenden, der Predigt Christi zuhört. (Im Mittelgrund, links vom Beschauer.)

10) Ein nackter Jüngling mit ausgestrecktem linken Arme. (Passavant Nr. 22, in der Haltung des jungen Königs in der „Anbetung der Könige“. Selvatico, Rahmen 23,16, „schwache Zeichnung, scheint von einer Figur des Signorelli im Dome von Orvieto copirt zu sein“.

Diese Naturstudie diente dem Pinturicchio zu zwei der nackten Figuren, welche wir in der „Taufe Christi“ links hinter Christus sehen.

11) Arabeske zur Pilasterverzierung. Leicht mit der Feder hingeworfen. Selvatico, Rahmen 27,17. Perini Nr. 78. Ganz in der Art des Pinturicchio, wie wir sie sowol an der Decke des Chores der Kirche Santa Maria del Popolo in Rom, als auch in den Fresken zu Spello in Siena sehen.

12) Derselbe mit einer Malermütze bedeckte Kopf eines Jünglings, in zwei verschiedenen Stellungen: geradeaus blickend, und auf die rechte Hand gestützt aufwärts gerichtet. Links auf dem Blatte neben diesem letztern Kopfe liest man: *L. paro.* (Passavant Nr. 48,

„sehr geistreiche Federzeichnung". Selvatico, Rahmen 17,27, „zwei mit grossem Verständniss gezeichnete Köpfe". Perini Nr. 85.)

Die Buchstaben des Wortes *paro* stimmen wol mit der Handschrift des Pinturicchio, nicht aber mit dem Charakter der Handschrift Raffael's überein. Dieser letztere bildet z. B. den Buchstaben p mit einem Häkchen am untern Ende, Pinturicchio hingegen ungefähr so, wie das p im Worte *paro* bezeichnet ist (z. B. auf der Inschrift in seinem Bilde in S. Andrea zu Spello).

13) Vier Frauenköpfe; drei davon von vorn, der vierte im Profil gesehen. (Passavant Nr. 60. Selvatico, Rahmen 13,6, „herrliche Zeichnung, die da wieder einen Beweis liefert, welche Grazie und Originalität Sanzio dem weiblichen Haarputze zu verleihen wusste". Perini Nr. 6.)

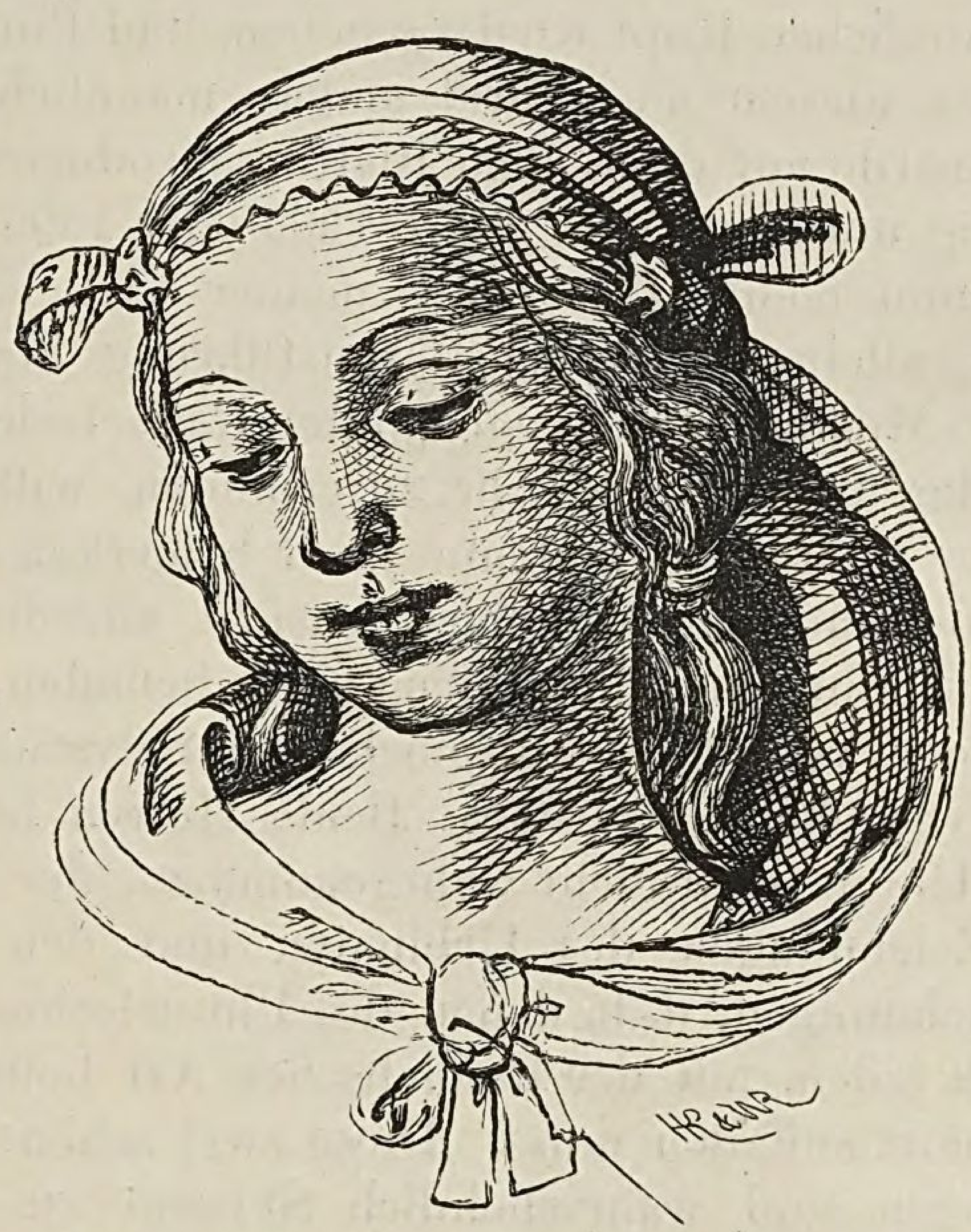
Dies sind wol jene weiblichen Köpfe, in denen der begeisterte Besitzer, Bossi, Studien Raffael's zu seinem „Sposalizio" in der Breragalerie zu sehen wähnte. Drei von diesen schönen weiblichen Köpfen sind Studien zu Pinturicchio's Wandgemälde „die Reise Mosis". Von den zwei obern finden wir den links (vom Beschauer) mit einer leichten Aenderung in der Kopfstellung zu jenem Weibe benutzt, das auf der äussersten Linken der Freske mit einem Wasserkruge auf dem Kopfe dem Zuge folgt; von den zwei untern diente der links zur Zipporah, die ihr Söhnlein an der Rechten führt, und ist der hier wiedergegebene; der andere, rechts auf der Zeichnung, diente zur sitzenden, ihr Kind auf den Knien haltenden Zipporah.[1]

14) Drei weibliche Köpfe. (Passavant Nr. 59. Selvatico, Rahmen 15,2, „in diesen Köpfen erkennt man die ganze Fülle von Anmuth, die in der Seele des

[1] Selbst Baron von Rumohr hielt diese weiblichen Köpfe für Studien Raffael's zu seinem „Sposalizio" (III, 39).

Sanzio lag. Ist es doch unmöglich, liebenswürdigere Köpfe zu bilden und sie mit mehr Geschmack aufzuputzen". Perini Nr. 26.)

Von diesen Studien weiblicher Köpfe gilt, was ich eben über die vorgenannten zu bemerken mir erlaubte.



Studie Pinturicchio's zu dem Kopfe der Zipporah.

15) Drei männliche Köpfe im Profil. (Passavant Nr. 83, „zwei davon in Caricatur, in der Art des Lionardo, ja vielleicht diesem Meister selbst entnommen; der dritte Kopf ist eine Studie zu dem Hirten in der «Anbetung der Hirten», vom Jahre 1503, im Vatican". (!) Selvatico, Rahmen 34,2, „Federskizzen von geringem Werthe". Perini Nr. 87.)

Eine Zusammenstellung dieser Federzeichnung des Pinturicchio mit einer andern Raffael's, welche die Samm-

lung von Oxford besitzt, und die im Braun'schen Kataloge die Nr. 15 führt, dürfte meine jungen Freunde schneller und eindringlicher zum Verständnisse des Unterschiedes zwischen Pinturicchio und dem Urbinaten führen als alle schriftlichen Auseinandersetzungen. Der eine wie der andere Meister hat hier denselben Lionardischen männlichen Kopf wiedergegeben, und Pinturicchio hat ausser diesem noch zwei andere männliche Köpfe nach Lionardo auf demselben Blatte reproducirt. Diese Zeichnung muss aus dem Jahre 1505 oder 1506 datiren.

Um nun meine Leser mit meiner vielleicht langweiligen, allein für meine Beweisführung doch nothwendigen Musterung der sogenannten Raffaelzeichnungen in Venedig nicht gar zu sehr zu ermüden, will ich dieselbe hier abbrechen und nur noch bemerken, dass in jener Sammlung nach meiner Ansicht allerdings auch echte Zeichnungen von Raffael sich befinden, welche aber weder von Passavant noch von Selvatico besonders hervorgehoben wurden. Beide Herren haben den grossen Unterschied nicht wahrgenommen, der zwischen diesen Zeichnungen des Urbinaten und den übrigen Federzeichnungen, d. h. denen des Pinturicchio, besteht und doch jedem mit der Raffaelischen Art befreundeten Auge sofort auffallen muss. Diese zwei schönen Federzeichnungen sind wahrscheinlich Skizzen zu fingirten Basreliefs für seine „Scuola d'Atene", gehören also in die Jahre 1509—1510 und führen im Kataloge von Perini die Nrn. 66 und 82. — Passavant beschreibt und beurtheilt sie folgendermassen: Nr. 34, „drei nackte Figuren, von denen die zur Linken eine Fahne führt; die zwei andern zur Rechten mit Panzern und Lanzen vertheidigen sich gegen einen sie angreifenden Reiter. Federskizze, sehr lebendig und geistreich". [1] Selvatico (Rah-

[1] Diese Beschreibung ist eigentlich nichts weniger als richtig. Es handelt sich hier um ein Blatt, auf dessen beiden Seiten



DIE DREI KÄMPFER, ZEICHNUNG VON RAFFAEL, IN VENEDIG. S. 188.

men 17,6 und 22) bemerkt blos „sehr lebendige Skizze“ — und zu Nr. 22 „sehr sichere Zeichnung, die die breiteste Manier Raffael's an den Tag legt“.

Abgesehen von diesen zwei Skizzen von Raffael finden wir in der Sammlung von Handzeichnungen in Venedig noch ein Paar Copien des Pinturicchio nach Antonio del Pollajuolo; es sind dies leicht getuschte sogenannte Actstücke. Passavant, Nr. 25 und 26, nimmt dieselben, was wirklich fast unglaublich erscheint, für Zeichnungen Raffael's an und beschreibt sie ganz ruhig als solche in seinem Kataloge der Raffael'schen Zeichnungen in der Sammlung von Venedig. Die eine dieser Pollajuolozeichnungen stellt einen nackten, stehenden, mit der Rechten auf ein Gesims sich stützenden Mann dar; die andere einen ebenfalls nackten Alten in sitzender Stellung und in der linken Hand eine Kugel haltend, während sein rechter Arm ausgestreckt ist.

Ausserdem finden wir unter den Zeichnungen des Pinturicchio zwei, welche Nachbildungen nach dem berühmten Stiche des Mantegna „*il deposto di croce*“ sind, und mehrere, an denen man sieht, dass Pinturicchio später sich auch Figuren des Luca Signorelli copirt, und ebenfalls etliche Zeichnungen seinem Lehrer Perugino entnommen hat.

Wie ich nun, scheint mir, zur Genüge bewiesen habe, gehört die grösste Zahl dieser schönen Federzeichnungen in Venedig, welche der verstorbene Professor Bossi zuerst als von der Hand Raffael's erklärte — eine vorgefasste Meinung, welche später von den Raffaelisten aller Welttheile bestätigt und besiegelt wurde —, keinem andern als dem armen, verkannten

leichte Federskizzen gezogen sind. Auf der einen (hier abgebildeten) ist der Kampf zwischen den nackten Figuren angegeben, bei denen aber durchaus keine Panzer, sondern nur Schilde vorkommen; auf der andern ein einherschreitender Fahnenträger.

Bernardino Pinturicchio. Die meisten derselben beziehen sich auf Werke, die theils von ihm selbst, theils von P. Perugino in den Jahren 1480—1482 in Rom ausgeführt wurden. Andere wieder, wie die Copien nach Zeichnungen des Perugino, die Nachbildungen nach L. Signorelli, nach Pollajuolo, nach der Antike, nach Andrea Mantegna, nach Lionardo da Vinci, fallen in viel spätere Zeiten. Der „fliegende Engel mit dem Tamburin“ [1] und die Copie des Simson mit dem Löwen nach A. Pollajuolo z. B. gehören zu Pinturicchio's sienesischer Zeit (1503—1507) und stimmen ganz und gar in der Behandlung überein mit seiner herrlichen Tuschzeichnung „Aeneas Silvius Piccolomini, der zum Concil von Basel abreist“ (in der Uffiziengalerie), welche Zeichnung von der Direction jener Sammlung noch immerfort dem Raffael zugeschrieben wird.

Aus dem Gesagten ergäbe sich überdies, dass der vom seligen Professor Giuseppe Bossi erworbene Band Handzeichnungen nicht das Skizzenbuch des Malers sein konnte, sondern ein Album war, dem der Sammler, ausser der Reihenfolge von Zeichnungen des Pinturicchio, die er wahrscheinlich beisammen gefunden hatte und die ursprünglich wol zu einem Studien- und Notizbüchlein des Pinturicchio gehört haben dürften, noch zwei Zeichnungen von Raffael, etliche von Antonio del Pollajuolo, nebst einigen andern unbedeutenden aus der Peruginischen Schule hinzugefügt hatte. [2]

[1] Nr. 20 im Kataloge von Passavant, und in jenem von Selvatico, Rahmen 24,4, mit der Bemerkung „gehört zur schönsten Epoche des Sanzio“.

[2] In allem zählte ich 99 Zeichnungen des Pinturicchio, darunter etwa 10 nach Vorbildern des P. Perugino, 3 nach Vorbildern des Signorelli, 4 nach der Antike, 2 nach einem Stich des Mantegna, 3 nach Antonio Pollajuolo, 11 nach Justus von Gent.

Viele von diesen Zeichnungen des Pinturicchio wurden von

Darf ich nun annehmen, in den Augen der Mehrzahl meiner wenigen Leser über die Richtigkeit der Bezeichnung der sogenannten Raffaelischen Federzeichnungen in Venedig vielleicht einige Zweifel wachgerufen zu haben, so wäre es andererseits eine grosse Illusion von mir, wenn ich mich der süssen Hoffnung überlassen wollte, meine jungen Freunde überzeugt zu haben, dass die zwei herrlichen Wandgemälde in der Sixtinischen Kapelle nicht das Werk des Perugino, sondern des Pinturicchio sind. Ich kenne aus eigener Erfahrung die ganze Macht und Beharrlichkeit der vorgefassten Ideen und weiss gar wohl, dass dieselben, wenn man sie zur Thüre hinaustreibt, zum Fenster wieder hereinschlüpfen. Uebrigens kann mir auch am Resultate dieser meiner zweiten Beweisführung viel weniger liegen als an dem der ersten. Bleibt es doch immer eine secundäre Frage für die Kunstgeschichte, zu wissen, ob ein Kunstwerk dem einen oder dem andern der zwei ebenbürtigen peruginer Maler, Vannucci und Betti, angehöre, während es mir fast als Häresie erscheint, Raffael, diese edelste, vollkommenste, liebenswürdigste Gestalt unter allen Künstlern der Neuzeit, selbst in den ersten Schritten seiner ruhmvollen Bahn mit Künstlern zu verwechseln, die, so trefflich sie auch immer in ihrer besondern Art sein mögen, doch nur momentan und nur in äusserlichen Schulbeziehungen zu ihm standen.

Und nun genug von Pinturicchio. Wenn er in Darstellung ernster, religiöser Gegenstände, was Maass, schöne Raumausfüllung und Vollendung anbetrifft, den Perugino nicht erreicht; wenn seine Formen nicht so edel, der Ausdruck der religiösen Seelenstimmung nicht so

andern Schulgenossen copirt. Solche Copien sieht man unter andern in Oxford (Nr. 2: ein den Dudelsack blasender einherschreitender Hirte) und in Chantilly (der Blumen streuende Engel, wahrscheinlich von einem Deutschen copirt).

tief ist wie bei Pietro, so ist Pinturicchio dafür, in meinen Augen wenigstens, unbefangener, frischer und gewürziger als Perugino und ermüdet uns seltener als dieser durch Einförmigkeit und durch jene conventionelle Süssigkeit, die, namentlich in seinen Productionen der letzten 20 Jahre, ihn uns geradezu überdrüssig werden lässt. Auch ist er als Dramatiker dem phantasielosen P. Perugino weit überlegen, dessen Figuren nie durch einen Gedanken miteinander verbunden sind, sondern wie in lebenden Bildern nebeneinander stehen, jede Figur für sich. Als phantasiereicher Landschaftsmaler aber überragt Pinturicchio gewiss die meisten seiner Zeitgenossen.

Pinturicchio führt uns naturgemäss zu Raffael Sanzio, aus dessen Frühzeit die berliner Sammlung einige kostbare Werke besitzt.

Zur florentinischen Schule, wie es im berliner Kataloge heisst, darf, scheint mir, Raffael doch wol nicht gezählt werden, obgleich nicht zu leugnen ist, dass er während seines mehrfachen Aufenthalts in Florenz Einflüsse auch von dortigen Meistern, namentlich von Lionardo da Vinci und von Fra Bartolommeo, in sich aufgenommen habe. Nichtsdestoweniger bleibt er, wenigstens unserer Ansicht nach, sowol in seiner Empfindungs- als auch in seiner Auffassungsweise stets Umbrer.

In Rom angekommen, hat er mit der Zeit allerdings eine Schule, die Raffaelische, gebildet; diese kann jedoch in unserm Sinne mindestens ebenso wenig als die des Michelangelo eine römische genannt werden. Ich sage: in unserm Sinne, denn für diejenigen, welche die Kunst, wie es eben gang und gebe ist, als etwas Aeusserliches betrachten, unabhängig von der Eigenthümlichkeit des Volkes, das sich in derselben ausspricht, für solche gibt es ja sogar schweizerische und tirolische Malerschulen. Der Katalog sagt ferner, dass Raffael, nachdem er die erste Unterweisung von seinem Vater empfangen, also

bis 1494, nach dessen Tode sofort in die Schule des Pietro Perugino gekommen sei.

Es möge mir vergönnt sein, diesen Punkt eingehend zu erörtern und zwar mit dem etwas verwegenen Vorsatze, meinen jungen Freunden eine Ansicht auseinanderzusetzen, die ich lange mit mir herumgetragen, die aber durch das Studium der Jugendwerke Raffael's einerseits und der des Timoteo Viti andererseits sich nach und nach zur klarsten Ueberzeugung in mir gestaltet hat. Dieselbe steht allerdings mit der zum Axiom gewordenen Lehre von der künstlerischen Erziehung Raffael's in directem Widerspruch, und ich würde mich keineswegs wundern, wenn sie, aus der Feder einer Autorität etwa hervorgehend, Anlass zu einem wahren Skandal bei den Raffaelisten des civilisirten Europa gäbe; allein da sie von einem Kunstbeflissenen, welcher zudem nicht den mindesten Anspruch auf Autorität macht, noch machen darf, nur als Hypothese ausgeht, ist wol keine Gefahr vorhanden, dass irgendjemandes Glauben an die hergebrachten Kunsttraditionen dadurch einen Stoss erlitte.

Vasari erzählt uns bekanntlich in seinen Lebensbeschreibungen der berühmtesten Künstler neben so viel Wahrem und Trefflichem auch nicht wenig Falsches, ja so manche von ihm selbst erfundene Fabel; doch ist er bis auf unsere Tage die Hauptquelle geblieben, aus der alle Schriftsteller, die sich über Raffael vernehmen liessen, geschöpft haben.

Auf die Autorität des Aretiners hin lassen somit die Kunsthistoriker, den fleissigen Passavant mit inbegriffen[1],

[1] Der verstorbene Passavant hat ein ohne Zweifel sehr verdienstvolles Werk über Raffael der Welt hinterlassen. Doch scheint er, seinen Geistesgaben nach zu urtheilen, von Natur eher zum Gelehrten als zum Künstler gestempelt gewesen zu sein. Auch ist es ihm, trotz seines unendlichen Fleisses und

den jungen elfjährigen Raffael, zwar nicht ganz so, wie Vasari schrieb, von seinem Vater dem Pietro Perugino vorgestellt und empfohlen werden, und dies ist schon ein Fortschritt, jedoch sie lassen ihn noch immer, kurz nach seines Vaters Tode, also um das Jahr 1495, nach Perugia in die Werkstätte des Pietro Vannucci kommen.

„*Il est probable, que ce fut en 1495. Le Pérugin était alors à l'apogée de sa gloire.*“[1]

Dies letztere ist allerdings richtig, allein ebenso wahr ist es, dass Perugino in jenen Jahren, d. h. von 1493 bis Mitte 1498, nur momentan sich in Perugia aufhielt.

seiner rühmlichen Gewissenhaftigkeit, nicht gelungen, dem Raffaelischen Genius, der intimen, dem Urbinaten eigenthümlichen Empfindungsweise ganz beizukommen und in dieselbe sich einzuleben. Deshalb ist auch sein verdienstvolles Buch heutzutage sozusagen bereits schon veraltet und kann uns höchstens noch als Inventarium der Raffael'schen Werke gute Dienste leisten.

Es scheint überhaupt uns Nordländern fast ebenso wenig von der Mutter Natur gestattet zu sein, in den Kern der italienischen Denk- und Gefühlsweise zu dringen, als es einem Italiener vergönnt ist, das deutsche und russische Wesen zu ergründen. Wir dringen eben alle bis auf einen gewissen Punkt der objectiven Aeusserlichkeit und trachten sodann das Uebrige auf unsere Art, d. h. subjectiv, zu ergänzen. Das schlagendste Beispiel davon liefern uns alle die vlämischen und deutschen Copien und Nachbildungen italienischer Kunstwerke aus dem 15. und 16. Jahrhundert, welche in öffentlichen und Privatsammlungen unser Publikum viel mehr ergötzen als dies die Originalbilder thun würden. Natürlich gibt es von dieser Regel glänzende Ausnahmen, allein dieselben sind sehr selten. Allein was Dr. G. Hirth in seiner geistreichen Einleitung zum Cicerone in der königlichen Pinakothek von München, S. 34, vom Künstler sagt: dass nämlich die schlichteste wie die anspruchsvollste Kunst am besten gedeiht, wenn sie auf eigenen Füssen steht und in heimischem Boden wurzelt, gilt auch vom Kunstkritiker und vom Kunsthistoriker.

[1] *Raphael d'Urbin etc. par J. D. Passavant. Traduction de M. Paul Lacroix* (2 vol., Paris 1860, I, 48).

Ja schon in den Jahren 1492—1493 war er in Florenz ansässig und hatte daselbst das grosse Freskobild in S. Maria Madd. de Pazzi begonnen, das er dann erst am 6. April 1496 zu Ende malte. Im Jahre 1494 war er in Venedig (siehe Gaye, II, 69). Im selben Jahre vollendete er sein schönes Bild für die Kirche des heiligen Augustinus in Cremona, wahrscheinlich in Cremona selbst. Am 6. März 1495 war Pietro wieder in Perugia und unterzeichnete dort die Verpflichtung für die Cassinenser Mönche, die „Himmelfahrt Mariä" (jetzt in Lyon), sowie die Tafel für die städtische Behörde (Magistrato di Perugia), nunmehr in der Vaticanischen Galerie zu malen. Aus dem nämlichen Jahre ist die „Grablegung Christi", die er für die Kirche von S. Chiara in Perugia fertigte (Palazzo Pitti, Nr. 164). Im Jahre 1496 bekam er den Auftrag, die „Vermählung Mariä" für den Dom von Perugia (gegenwärtig im Museum von Caen) zu malen. In demselben Jahre verweilte er längere Zeit in Venedig, wie dies durch ein Document bestätigt wird, welches Schreiber dieser Zeilen das Glück hatte, zufällig im Staatsarchiv von Mailand aufzufinden.[1]

[1] *„A tergo (In C)risto, patri, (domino reverentissi)mo Arcimboldo (archiepiscopo) Mediolani, consiliario, (ducali) nostro dilectissimo.*

„El pictore, quale pingeva li camerini nostri, hogi ha facto certo scandalo per il quale si è absentato, et havendo noi adesso a pensare ad altro pinctore per fornire l'opera, et satisfare a quello de che si servivamo cum l'opere di questo che è absentato, Intendendo che Magistro Petro Perusino si trova li, ci è parso darvi cura di parlarli, et Intendere da luy se'l vole venire ad servirce, cum dirli, che, venendo, li faremo conditione tale ch'el si poterà bene accontentare. Ma in questo bisognerà advertire chel non si trovasse obligato a quella Ill^ma^ Signoria, perchè in tale caso non Intendemo farne parola, anzi se'l fosse qui, lo vorriamo remandare lì: Et però risguardarete a questo, et par-

Der Inhalt desselben ist folgender:

Jener Maler, der in unsern kleinen Zimmern malte, hat sich heute eines gewissen Skandals wegen aus dem Staube gemacht, und müssen wir uns daher nach einem andern Maler umsehen, um das begonnene Werk zu vollenden und um den Meister zu ersetzen, der sich entfernt hat. Da wir nun inne wurden, dass Meister Peter Perugino sich dort (in Venedig) befindet, so schien es uns räthlich, Euch aufzutragen, denselben zu sprechen, um von ihm selbst zu vernehmen, ob er in unsern Dienst treten wolle, mit der Versicherung, dass, falls er unsere Einladung annimmt, wir bereit seien, ihm solche Bedingungen zu machen, die ihn befriedigen sollen. Bei dieser Verhandlung jedoch muss man den Fall berücksichtigen, ob er (Perugino) nicht etwa bereits Verpflichtungen mit jener Erlauchten Signoria eingegangen ist, in welch letzterm Falle wir nicht nur keine weitern Schritte zu thun gesonnen sind, sondern wir würden ihn, falls er hier bei uns wäre, dorthin zurückschicken. Ihr werdet daher diesen letztern Punkt besonders im Auge behalten und werdet uns, nach Eurer Rücksprache mit dem Meister (Perugino), benachrichtigen, was er

lando ad epso Magistro ce avvisarete de quello chel ve responderà, et sel vi parerà se possa sperare de haverlo.

Mediolani VIII. junij 1496.

Ludovicus Sfortia
Anglus, Dux Mediolani etc. *B. Chalcus.*"

Der im Eingang des Documents erwähnte Guidantonio Arcimboldi wurde im Jahre 1488 zum Erzbischof von Mailand ernannt und starb im Jahre 1497. Moro betraute ihn öfters mit diplomatischen Missionen. Litta jedoch erwähnt mit keinem Worte, dass er eine solche nach Venedig gehabt habe. Sein Sohn Niccolò Arcimboldi starb im Jahre 1513. Im Jahre 1498 wurde er von Ludovico il Moro in seinen Feudalbesitzungen von Arcisate bestätigt. Im Jahre 1499 leistete er dem König Ludwig XII von Frankreich den Eid der Treue.

Euch geantwortet, und ob wir uns der Hoffnung überlassen dürfen, ihn hier zu haben.

Mailand, 8. Juni 1496.

Ludovicus Sforza
Anglus, Dux Mediolani. B. Chalcus.

In demselben Jahre erhielt er die Commission, die Figuren der Propheten David und Jesaias für die Kirche S. Pietro in Perugia zu malen.

Im Herbste finden wir den unsteten Meister in Florenz, 1496: *Petrus Christofori, vocatus Perugino de Perusio, habitator in populo S. Petri majoris* (ein Beweis, dass Perugino sich in Florenz stets längere Zeit aufzuhalten pflegte) *emit unum petium* (*pezzo* = Stück) *terrae aptae ad faciendum unum domum, positum in populo S. Petri majoris.*

1498, 26. Juni, treffen wir ihn abermals in Florenz. (Siehe darüber Vasari, VI, 68 und 69.)[1]

In diese Epoche, d. h. in die Zwischenzeit der Jahre 1496 und 1500 (1496 bestellt und um 1500 eingeliefert), setze ich ebenfalls das herrliche Triptychon für die Certosa von Pavia, eins der vollkommensten Werke des Perugino (jetzt in der National Gallery von London). Ob er dieses Gemälde während seines Aufenthalts in Oberitalien, sei es in Cremona, sei es vielleicht in der Certosa selbst, oder anderswo ausgeführt habe, bin ich nicht in der Lage zu bestimmen. Mir lag es nur daran, hier zu bemerken, dass meiner Ansicht nach dieses Peruginische Werk noch dem 15. Jahrhundert angehören müsse.

[1] Perugino hatte einige Zimmer in Perugia, in Florenz jedoch ein eigenes Haus (gekauft 1498); er hatte aber in Perugia auch ein Atelier, wo seine Schüler und Gehülfen Spagna und Giannicola die von ihm entworfenen Bilder wahrscheinlich ausführten und wo Pinturicchio vom Jahre 1499 an wahrscheinlich die Direction hatte.

Ich weiss wohl, dass die berühmtesten Autoritäten, Rumohr und Passavant, den Engel mit dem Tobias in diesem Gemälde dem jungen Raffael selbst zuschreiben, was natürlich voraussetzen lässt, dass in den Augen jener Herren die Entstehung des Bildes um etwa acht bis zehn Jahre später zu setzen wäre, als ich anzunehmen geneigt bin. Diese ihre Ansicht scheint mir jedoch jeder Begründung zu ermangeln. Die schöne, fleissig ausgeführte Handzeichnung zum Tobias mit dem Engel befindet sich in der Sammlung von Handzeichnungen zu Oxford und zwar unter den Zeichnungen Raffael's, dem selbst Herr I. C. Robinson dieselbe noch immer zuschreibt (siehe Nr. 16 in seinem Katalog). Schon die Handform sollte, meine ich, hinreichen, diese übrigens gute und sorgfältig ausgeführte Zeichnung dem Urbinaten abzusprechen. Man bemerke in dieser Hand die zangenartige Zusammenstellung des Daumens und Zeigefingers, die dem Perugino eigen ist und die sich auch auf einer andern Zeichnung in Oxford (Robinson 12, Braun 6) zu einem Bilde der „Auferstehung Christi" wahrnehmen lässt.

Im Jahre 1497 muss Pietro sich längere Zeit in Fano aufgehalten haben; das grosse Bild für den Altar der Familie Duranti in der Kirche S. Maria nuova daselbst führte er vielleicht an Ort und Stelle aus. Dieser guten Epoche des P. Perugino dürfte wahrscheinlich auch das Tafelbild mit der thronenden Madonna und Kind zwischen den Heiligen Hieronymus und Petrus angehören, beim Duc d'Aumale (Braun, *Exposition du Palais Bourbon*, Nr. 355).

Im folgenden Jahre treffen wir Meister Pietro wieder in Perugia an, beschäftigt, für die Kapelle der Brüderschaft des heiligen Pietro Martire in der Kirche von S. Domenico das Madonnenbild mit den sechs knienden Brüdern zu malen (jetzt in der Städtischen Galerie von Perugia).

Gegen Ende des Jahres 1499 und Anfang des Jahres 1500 endlich fertigte Pietro Perugino das grosse Tafelbild für die Kirche von Vallombrosa (gegenwärtig in der Florentinischen Akademie). Dieses leider durch Verputzung etwas verdorbene schöne Bild stellt die „Verklärung Mariä nebst vier stehenden Heiligen“ dar und ist mit dem Namen des Meisters und dem Jahre 1500 bezeichnet. Bei jener Gelegenheit mag Perugino auch die zwei Mönchsbildnisse gemalt haben, von denen das eine den Don Blasio Milanese, General des Ordens von Vallombrosa, das andere den Abt von Vallombrosa, Don Balthasar, darstellt (ebenfalls in der Florentinischen Akademie). Von mehrern Kunstforschern, selbst von Passavant, werden auch diese zwei schönen Porträts dem jugendlichen Raffael zugeschrieben.

Bei solchem Wanderleben dürfte es dem Perugino in jener Epoche seiner Wirksamkeit unmöglich gewesen sein, einem zwölfjährigen Knaben, wie damals Raffael war, einen geordneten, intensiven Unterricht, dessen ein so junger Lehrling doch bedurfte, zu ertheilen.

Schon Baron von Rumohr, geleitet von seinem feinen Kunstsinne, sprach daher die Vermuthung aus, der junge Raffael möchte etwa erst um das Jahr 1500 in die Werkstätte des Pietro Perugino eingetreten sein.[1] Nun hat, wenn ich recht unterrichtet bin, Herr Professor Rossi von Perugia Documente entdeckt, aus denen hervor-

[1] „Die unbestimmten, ich möchte sagen, leichtsinnigen Angaben des Vasari werden demnach die Möglichkeit nicht ausschliessen, dass Raffael, ehe er als Gehülfe dem Perugino sich angeschlossen, eine gewisse Zeit mit dem Andrea di Luigi, als Schüler oder als Geselle, gearbeitet habe.“ („Ital. Forschungen“, III, 31.) Was den Baron Rumohr nöthigte, zum Ingegno als Lehrer des jungen Raffael seine Zuflucht zu nehmen, war das Vorurtheil, dass Raffael schon im Jahre 1495 Urbino verlassen habe und nach Perugia gekommen sei. Der sogenannte Ingegno war ja überdies eins seiner Steckenpferde.

ginge, dass Raffael erst gegen Ende des Jahres 1499 von Urbino nach Perugia übergesiedelt und als Gehülfe in die Werkstätte des Pietro Perugino gekommen sei. So glaubwürdig mir diese Kunde auch erscheint, so bin ich jedoch nicht in der Lage, für die Wahrheit derselben einzustehen. Es entsteht nun die Frage: was hat der Knabe Raffael nach dem Tode seines Vaters und ersten Lehrmeisters in Urbino getrieben, und unter welches Malers Leitung hat er seine Studien dort fortgesetzt?

Wir wissen von Vasari, dass zwischen Timoteo Viti und Raffael eine zärtliche Freundschaft bestand. Aus diesem Freundschaftsverhältniss zwischen den zwei Malern aus Urbino zieht nun der Aretiner schlechtweg die Folgerung, dass Timoteo der Schüler Raffael's gewesen sein müsse. Hören wir ihn selbst: „*Timoteo si mise arditamente (?) a colorire* (nämlich in Bologna im Atelier des Francia, von 1490 bis 1495) *pigliando una assai vaga maniera e assai simile a quella del nuovo Apelle, suo compatriota* (der damals etwa 11 bis 12 Jahre alt war) *ancorchè di mano di lui non avesse veduto se non alcune poche cose in Bologna*“.[1]

[1] Ausg. Le Monnier, VIII, 149. Nun befanden sich im zweiten Decennium des 16. Jahrhunderts allerdings zwei Werke Raffael's in Bologna, nämlich die heilige Cäcilie, 1516 für den Altar der heiligen Cäcilia Doglioli der Kirche von S. Giovanni in Monte gemalt, und das Bildchen „Gottvater mit den vier Evangelisten“ für Vincenzo Hercolani, um das Jahr 1517 gemalt. Timoteo Viti verliess jedoch Bologna nach bestandener Lehrzeit schon im Jahre 1495. Wie hätte er also in jener Zeit dort schon Bilder des zwölfjährigen Raffael sehen können?

Was das kleine für Hercolani ausgeführte Gemälde betrifft (bekanntlich jetzt in der Pittigalerie unter der Benennung „Vision des Ezechiel“), so ist es sicher von Giulio Romano gemalt worden. Abgesehen vom schweren Colorit, verrathen die Formen der Hände sowie die des Ohres, zumal die geschwollenen Oberlippen der Engel, die Hand des Giulio Romano; der Carton rührt jedoch gewiss von Raffael selbst her.

Von dieser Erzählung des Vasari ist nur wahr die „*assai vaga maniera*" des jungen Timoteo Viti, „*e assai simile a quella*", die einige Jahre später auch dessen jüngerer Landsmann Raffael entfaltete. Ist dies nicht der schlagendste Beweis dafür, dass erstens dem Aretiner die künstlerische Entwickelung Raffael's nur sehr oberflächlich bekannt war, und dass er zweitens gar oft, wie auch in diesem Falle, von irgendeinem Vorurtheile geblendet, den Weg der geschichtlichen Wahrheit verliess, um im Gestrüpp der Vermuthungen sich zu verlieren? Offenbar war es sein Vorurtheil, Raffael müsse der Lehrer des Timoteo gewesen sein, während allein schon die Chronologie, hätte er derselben auch nur eine oberflächliche Aufmerksamkeit geschenkt, ihn eines Bessern belehrt haben würde.

Dem Vasari sind sodann fast alle sogenannten Kunsthistoriker, wie das ja wohl natürlich ist, gefolgt und haben bis heutigentags den Timoteo Viti als einen Schüler und Nachahmer Raffael's angesehen und dargestellt. Doch hören wir den Aretiner weiter über Timoteo: „Die Jugendwerke des Timoteo machten denselben in kurzer Zeit so berühmt, dass Raffaello ihn nach Rom kommen liess, woselbst Timoteo in einem Jahre so reichen Gewinn nicht nur für seine Kunst, sondern auch für seinen Beutel machte, dass er eine schöne Summe Geld nach Hause zu schicken im Stande war. Er malte mit seinem Meister in der Kirche della Pace die Sibyllen «*di sua mano ed invenzione*»."[1] Im „Leben Raffael's" dagegen sagt derselbe Vasari: „*figurò* (Raffael) *in questa pittura alcuni profeti e sibille, che, nel vero, delle sue cose è tenuta la migliore e fra le tante belle bellissima*" u. s. f., „*e questa opera lo fece stimar grandemente vivo e morto, per essere la più rara ed eccellente opera che Raffaello facesse in vita sua*".[2] Doch,

[1] Vasari, VIII, 150 und 151.
[2] Ebendas., VIII, 23.

fügt Vasari hinzu, das Heimweh trieb Timoteo wieder von Rom nach Urbino, woselbst er bald nach seiner Rückkunft sich verheirathete (also um 1519 nach Vasari, da die Propheten und Sibyllen in der Kirche della Pace etwa im Jahre 1518 gemalt wurden), und da seine Frau ihn in der Folge mit Kindern beschenkte, so wollte Timoteo, trotz der wiederholten Einladungen Raffael's, Urbino nicht mehr verlassen.[1] An dieser ganzen Erzählung des Aretiners ist nun nicht ein Wort wahr. Pungileoni berichtet in seinem „*Elogio storico di Timoteo*" etc., dass Timoteo Viti sich schon im Jahre 1501 verheirathet und in der ganzen Zwischenzeit von 1501 bis 1510 seine Vaterstadt Urbino nie verlassen habe; dass er ferner im Jahre 1513 der erste Magistrat Urbinos gewesen, und dass seine Kunst noch im Jahre 1518 in Urbino vom herzoglichen Hofe daselbst in Anspruch genommen wurde. Timoteo Viti gehörte zudem einer wohlhabenden Bürgerfamilie von Urbino an, war dort ein sehr angesehener Mann und zählte im Jahre 1518, als Raffael seine Wandgemälde in der Kirche von S. Maria della Pace ausführte, schon an 50 Jahre, was doch gewiss kein Alter ist, in welchem ein begüterter, angesehener Mann Heimat und Familie verlässt, um fern vom eigenen Herde unter einem viel jüngern Meister bei einer Wandmalerei Dienste als Handlanger oder auch als Gehülfe zu leisten.

Allen diesen Widersprüchen zum Trotz, nur um die Fabel des Vasari ja nicht fallen zu lassen, schreibt Passavant zwar nicht die Sibyllen, wie Vasari will, aber die Propheten (in S. Maria della Pace) dem Timoteo zu. Aus welchem Grunde? „Das Wandgemälde mit den Propheten", sagt er, „ist um so viel schwächer als jenes mit den Sibyllen, dass ohne allen Zweifel dem Raffael blos die Cartons dafür zugeschrieben werden

[1] Vasari, VIII, 151—152.

dürfen, während er die Ausführung der Malerei einem seiner Gehülfen wird überlassen haben. Hat also, wie Vasari berichtet, Timoteo Viti bei dieser Arbeit dem Raffael Hülfe geleistet, so kann diese Cooperation sich blos auf die «Propheten» beziehen."[1] Dieses Urtheil des frankfurter Gelehrten wurde später von den Herren Crowe und Cavalcaselle nicht nur besiegelt, sondern die Historiographen der italienischen Kunst glaubten, wie man zu sagen pflegt, noch das Tüpfelchen auf das i setzen zu müssen, indem sie dem Timoteo ausser den „Propheten" auch noch die Ausführung der „*draperies*" der Sibyllen zuerkennen (Vol. I, 581). Ich muss hier gestehen, hätte ich nun zwischen den Urtheilssprüchen der drei grössten neuern Kunsthistoriker, d. h. zwischen dem des Herrn Passavant einerseits und dem der Herren Crowe und Cavalcaselle andererseits, mich zu entscheiden, so würde ich dem Passavant'schen fast den Vorzug geben, also die „*draperies*" der Sibyllen vor der Hand noch dem Raffael lassen, und zwar so lange, bis aus einem neuen wichtigen Documente hervorleuchten sollte, dass jene „*draperies*" wirklich von Timoteo Viti und nicht von Raffael selbst gemalt worden sind.[2]

Fragen wir uns jedoch in allem Ernste, woher kam es denn, dass ein so liebenswürdiger, anmuthiger, in seiner Weise und für seine Zeit so bedeutender Künstler, als welcher Timoteo Viti in seinen Werken sich uns offenbart, von allen Schriftstellern über die italienische Kunst bisjetzt so ganz und gar verkannt werden konnte? Täusche ich mich nicht, so haben zwei Um-

[1] Passavant, a. a. O., I, 157. Es ist immer bedenklich, dem Vasari blindlings Glauben zu schenken. Passavant hätte aus langer Erfahrung wissen sollen, dass wer die „*Vite*" nicht *cum grano salis* liest, stets Gefahr läuft, in eine Grube zu fallen.

[2] Dieses Wandgemälde in der Kirche della Pace ist leider so abscheulich überschmiert worden, dass man darin höchstens noch die Composition bewundern kann.

stände wol am meisten dazu beigetragen, dass der grosse Irrthum, den Vasari aus Leichtfertigkeit begangen, bis auf unsere Tage in Geltung erhalten worden ist. Der eine dieser Umstände scheint mir der zu sein, dass fast alle Kunsthistoriker, die sich mit Raffael beschäftigten, blos auf die Aussage des Vasari hin den jungen Raffael schon im Jahre 1495 nach Perugia in die Werkstätte des P. Perugino kommen liessen; der andere und wol der hauptsächlichste muss in jener gänzlichen Vernachlässigung gesucht werden, welche die Kunstforschung seit Vasari bis auf unsere Zeiten dem Timoteo Viti gegenüber sich hat zu Schulden kommen lassen.

Wenn wir den eben nicht sehr kunstverständigen Gelehrten Pungileoni ausnehmen, so fragen wir vergeblich, welcher Kunstforscher von irgendwelcher Bedeutung hat dieses liebenswürdigsten Schülers des Francia sich angenommen, seine Werke studirt und dieselben mit den Jugendarbeiten seines jungen Landsmanns Raffael Sanzio verglichen?

Dies ist leider so wenig geschehen, dass sogar die umsichtigsten und gewissenhaftesten Historiker der italienischen Malerei, die Herren Crowe und Cavalcaselle, nicht als Ausnahme dastehen, sondern vielmehr fortfahren, die heterogensten Malereien demselben Timoteo Viti zuzuschreiben.

In der Absicht, jungen Kunstbeflissenen einen kleinen Leitfaden an die Hand zu geben, der ihnen vielleicht dienen könnte, sich diesen ganz und gar verkannten Meister in grösserer Nähe und von verschiedenen Standpunkten besehen und studiren zu können, lade ich sie ein, mit mir vorerst die von Vasari und folglich ebenfalls von Passavant und den Herren Crowe und Cavalcaselle ihm zugeschriebenen Werke sich ansehen zu wollen, um sodann zur kritischen Musterung derjenigen Gemälde überzugehen, die theils von Passavant, theils von den neuesten Historiographen der italienischen Ma-

lerei dem Vasari'schen Inventarium der Werke des Timoteo Viti noch hinzugefügt wurden. Eine solche Zusammenstellung dürfte uns vielleicht dazu verhelfen, dem Meister näher zu kommen und das Eigenthümliche seiner Physiognomie besser ins Auge zu fassen.

Vasari und Passavant führen nun folgende Werke des Timoteo auf:

1) Ein grosses Temperabild auf Leinwand, auf Bestellung des Marino Spaccioli von Urbino gemalt.[1] Es stellt die Madonna dar mit dem Christkinde und einem musicirenden Engel; auf den Seiten des Thrones die Heiligen Crescentius und Vitalis. Gegenwärtig in der Breragalerie in Mailand, doch in sehr beschädigtem Zustande, namentlich die heilige Jungfrau und das Jesuskind. Passavant bemerkt, dass ihn in diesem Bilde die Köpfe an Francia und Perugino (warum nicht eher an Raffael?) erinnern, und dass dieses Gemälde lange Zeit für ein Werk Raffael's gegolten, bis durch später aufgefundene Documente der wahre Meister desselben entdeckt worden sei.[2] Die Herren Crowe und Cavalcaselle erwähnen mit keiner Silbe dieses für die Geschichte der Malerei doch so wichtige Bild (Nr. 10 im Vestibül vor dem Raffaelsaale), wahrscheinlich weil es aus platter Indolenz der damaligen Galeriedirection im Kataloge der Brerasammlung nicht aufgeführt stand.

2) Eine heilige Apollonia[3], für den Hauptaltar des Kirchleins della Trinità in Urbino gemalt. Gegenwärtig, in einem nicht rühmlichen Zustande, in der Städtischen Galerie von Urbino aufgehängt. Dieses Bild ist von Passavant und somit auch von den Herren Crowe und Cavalcaselle erwähnt; der erstere nennt diese Figur hart in der Zeichnung und kalt in der Farbe (ist sehr über-

[1] Vasari, VIII, 150.
[2] Passavant, I, 329.
[3] Vasari, VIII, 150.

malt) und auch im Ausdrucke (!)[1]; die Herren Crowe und Cavalcaselle bemerken dagegen, dass Timoteo in diesem Bilde: *adopted the Raffaellesque as evolved in the art of Spagna.*

3) Das Altarbild für die Kapelle von S. Martino im Dome von Urbino, auf Bestellung des Bischofs Arrivabene im Jahre 1504 gemalt.[2] Gegenwärtig in der Sakristei des Domes von Urbino; erwähnt von Passavant und den Herren Crowe und Cavalcaselle.

4) Die heilige Magdalena, im Auftrage des Bolognesen Lodovico Amaduzzi im Jahre 1508 gemalt.[2] Gegenwärtig in der Pinakothek von Bologna. Aufgeführt von Passavant und den Herren Crowe und Cavalcaselle, welch letztere dieses Werk als das beste des Timoteo rühmen, während Herrn Passavant diese Magdalena ebenso kalt und wenig anziehend wie die heilige Apollonia vorkommt.

5) Die Altartafel für die Kapelle der Bonaventuri in der Kirche des heiligen Bernardinus[3] bei Urbino. Gegenwärtig in der Breragalerie zu Mailand. Beschrieben von Passavant und auch von den Herren Crowe und Cavalcaselle. Passavant rühmt namentlich die Zeichnung an diesem Bilde, die Historiographen der italienischen Malerei finden jedoch die Figuren plump und werden vor diesem Bilde nicht nur an Francia, sondern auch an Pinturicchio erinnert.

6) Vasari erwähnt noch ein Bild „Apollo mit zwei Musen"[3] im herzoglichen Palaste von Urbino, er scheint dasselbe jedoch nicht selbst gesehen zu haben. Auch Baldi in seiner „*Descrizione del palazzo ducale di Ur-*

[1] Diese Figur muss dem Sassoferrato sehr gefallen haben, da er sie copirte. Seine Copie (Brustbild) befindet sich gegenwärtig über der Sakristeithür der Kirche S. Pietro in Perugia.

[2] Vasari, VIII, 152.

[3] Ebendas., VIII, 153.

bino" (S. 527) spricht von Tafelbildern des Timoteo Viti, auf welchen Apollo mit den neun Musen dargestellt war. Passavant und die Herren Crowe und Cavalcaselle geben dieses Werk des Timoteo für verloren.

Aus dem obern Stockwerke des Palazzo Barberini in Rom sind vor mehrern Jahren in die Galerie Corsini von Florenz acht Tafelbilder mit Apollo, Polyhymnia, Terpsichore, Calliope, Clio, Melpomene, Erato und Thalia gelangt; jede Tafel misst ungefähr 82 cm in der Höhe und 38 cm in der Breite. Diese Bilder kamen aus dem herzoglichen Palast von Urbino nach Rom und zwar unter dem Namen des Timoteo Viti. Sie gehören, wie ich bereits Bd. I, S. 327, angegeben, dem Giovanni Santi, mit Ausnahme der Figuren des Apollo und einer Muse, welche augenscheinlich von T. Viti herrühren.

7) Das „*Noli me tangere*" in Cagli, bezeichnet: *Timotei de Vite urbinat. opus.* Im Jahre 1518 (?) gemalt. Passavant zufolge ist dieses Bild des Timoteo von Raffaelischem Stil, jedoch nicht ohne Affectation. Auch die Herren Crowe und Cavalcaselle finden den Raffaelischen Stil darin, jedoch mit der Härte und dem Conventionalismus des Giovanni Santi und des Palmezzano vereint.[1] Vasari erwähnt weiter ein Bild, welches Timoteo für Città di Castello gemalt haben soll.[2] Weder Passavant noch die Herren Crowe und Cavalcaselle sprechen von diesem Werke des Timoteo; wahrscheinlich ist es, wie die florentinischen Commentatoren des Vasari vermuthen, verloren gegangen.

8) Endlich erwähnt Vasari, wie wir bereits gesehen, die Cooperation des Timoteo an dem Raffaelischen Wandgemälde mit den „Propheten" und den „Sibyllen"

[1] Vol. I, 580.
[2] Vasari, VIII, 152.

in S. Maria della Pace in Rom; von Raffael im Jahre 1518 ausgeführt.

Diesen von Vasari und somit auch von den neuern Historiographen einstimmig dem Timoteo Viti zuerkannten Werken fügen Passavant und mit ihm auch die Herren Crowe und Cavalcaselle noch die „thronende Maria mit dem Kinde und den Heiligen", früher in der Berliner Galerie (Nr. 120), hinzu, welches Bild von dem frankfurter Gelehrten ein schönes[1], von den Herren Crowe und Cavalcaselle „*a genuine specimen*"[2] des Meisters genannt wird.

Mit feinerm Kunstsinne, wenn auch nicht mit grösserer Sachkenntniss, scheint mir dagegen Passavant das in Europa allgemein bekannte kleine Bild mit Apollo und Marsyas, ehemals im Besitze des Herrn Moris Moore in Rom, nunmehr im Louvre, beurtheilt zu haben, indem er dieses allerliebste, Raffaelischen Duft athmende Gemälde dem Timoteo Viti zuschreibt, wiewol es schliesslich keinem andern Meister als dem Perugino zugeschrieben werden kann.[3]

Die berühmten Historiographen der italienischen Malerei rechnen dann ihrerseits noch folgende Bilder unserm Timoteo Viti an:

1) Die grosse Tafel, worauf der Evangelist Lucas mit seinem lebensgrossen Ochsen als Maler der Maria dargestellt ist.[4] In der Akademie von S. Luca zu Rom, dort Raffael selbst zugemuthet.[5]

[1] Vol. I, 330.

[2] Vol. I, 582.

[3] Vol. II, 354 und 355.

[4] Vol. I, 581.

[5] Passavant hält dieses Bild für ein von Raffael gezeichnetes, mit Ausnahme des eigenen Porträts; der Kopf des heiligen Lucas sei sogar von Raffael selbst gemalt, alles übrige jedoch, den Ochsen mit inbegriffen, sei von verschiedenen Händen ausgeführt (II, 347 und 348). Müntz in seinem „Raffael" (Ausgabe

2) Den kleinen sich kasteienden heiligen Hieronymus, früher in der Berliner Galerie (Nr. 124). Wurde vom Baron von Rumohr als Werk des Timoteo Viti erworben und als solches auch von Dr. Waagen in seinen Galeriekatalog eingetragen.

3) Die „Apotheose der Maria Egiziaca“, mit dem darunterstehenden heiligen Zosimus, aus der Kirche von S. Andrea in die Städtische Galerie von Ferrara gekommen. Im Kataloge jener Galerie als Werk des Timoteo Viti aufgeführt. Meiner Ansicht nach gehört dieses gute Gemälde höchst wahrscheinlich einem andern Meister aus der Schule des Francia und Costa, vielleicht dem Ercole Grandi di Giulio Cesare. Der diesem Künstler eigene Schädelbau scheint mir ihn zu verrathen.

4) Ein kleines Madonnenbild (?) bei den Erben des Professors Saroli in Ferrara.

5) Ein Bild mit dem „Gekreuzigten, beweint von Maria und Johannes“; einst im Hause des Grafen Mazza in Ferrara, jetzt bei Herrn Cav. Santini.

6) Endlich noch das „*Praesepium*“ (Nr. 60) in der Pinakothek zu Bologna, daselbst dem Chiodarolo zugeschrieben.[1] In meinen Augen ein Werk des Lorenzo Costa.

Um das Maass voll zu machen, bemerkt zuletzt noch Passavant, Timoteo Viti hätte die Manier Raffael's, mit der Feder zu zeichnen, so sehr sich angeeignet, dass seine Federskizzen gar oft von Unkundigen Raffael selbst zugeschrieben würden; man erkenne dieselben jedoch an einer weniger geistreichen Mache und, in grössern Compositionen, insbesondere an einem ge-

von 1886, S. 526) sagt: „*Les connaisseurs les plus éminens s'accordent à attribuer cette peinture froide et molle à T. Viti.*“ — Auch Dr. Bode (Cicerone, II, 704) gibt sie ihm ohne weiteres.

[1] I, 577, Anmerkung 1.

wissen Mangel an tiefen und naiven Ideen, da nämlich die Figuren geringe Bedeutung und auch wenig mit der Haupthandlung zu schaffen hätten.[1] Passavant hütet sich jedoch wohlweislich, jene Federzeichnungen und grössern Compositionen des Timoteo zu bezeichnen, die ihm zu den eben angeführten gelehrten Bemerkungen Anlass gaben.[2]

Da die Herren Crowe und Cavalcaselle in ihrem Geschichtswerke die Handzeichnungen der Meister nicht in Betrachtung ziehen, so ist es mir auch nicht vergönnt, die Ansichten der berühmten Historiographen über diesen wichtigen Punkt (ja einen der wichtigsten in der Geschichte der Kunst) hier anzuführen.

Nun fragen wir jeden vorurtheilsfreien, denkenden Kunstforscher: darf man wol im Ernste annehmen, dass ein begabter Künstler, wie Timoteo Viti, in seinem 27. Jahre und nach seiner bei Francia bereits vollendeten Lehrzeit sich von einem zwölfjährigen Knaben, denn so alt war Raffael, als Timoteo 1495 von Bologna nach Urbino zurückkam, in die Lehre nehmen und von ihm sich beeinflussen liess, oder wäre nicht vielmehr gerade das Gegentheil das Wahrscheinlichere?

[1] I, 332.

[2] Mit welchem Unrecht auch in Paris von den feinsten Kennern von Handzeichnungen Timoteo Viti behandelt wird, beweist unter anderm auch die von Herrn Reiset dem Timoteo zugemuthete Copie nach der Zeichnung Raffael's zu dessen „*Belle Jardinière*“. Diese kümmerliche Copie, im Jahre 1879 öffentlich ausgestellt, wurde von einem andern grossen französischen Kenner von Handzeichnungen, dem Marquis de Chennevières, folgendermassen in der „Gazette des Beaux-Arts“ besprochen: „*Quand j'aurai noté, de l'ami fidèle de Raphael, Timoteo Viti, une précieuse (!) copie du dessin de la Belle Jardinière, dont nous nous étonnons de ne pas voir ici l'original, qui appartient à Mr. Timbal etc.*“ — Die sogenannte Zeichnung Timoteo's gehört dem Herzog von Aumale.

Das Temperabild (jetzt in der Breragalerie) mit der thronenden Maria und den Heiligen Crescentius und Vitalis ist, wie uns Vasari berichtet, das erste Werk, das Timoteo nach seiner Rückkehr aus Bologna malte; und in der That sieht dasselbe nicht nur sehr frisch und jugendlich aus, sondern es erinnert uns lebhaft, wenn auch nicht, wie Passavant meint, an Perugino, so doch an Lorenzo Costa und an Francia.[1] Dieses Bild dürfte also zwischen den Jahren 1496 und 1500 entstanden sein, in der Zeit nämlich, als Timoteo in freundliche Verhältnisse mit der Familie Spaccioli, für die das Gemälde ausgeführt wurde, getreten war, aus deren Mitte er kurze Zeit darauf, im Jahre 1501, die Girolama di Guido Spaccioli zum Weibe sich erkor. Wie Passavant uns erzählt, wurde dieses Bild lange Zeit für ein Werk Raffael's gehalten, bis aufgefundene Documente es dem Timoteo zurückerstatteten. Auch die „heilige Apollonia" ist, Vasari zufolge, ein Bild aus der Frühzeit des Timoteo, und die Herren Crowe und Cavalcaselle fanden die liebliche Figur dieser Heiligen, wie wir bereits gesehen, theils Raffaelisch, theils an Giovanni Spagna erinnernd. Sollte es nun wirklich, nach diesen von uns bis hierher angestellten Betrachtungen und Erwägungen, meinen Lesern noch immer als zu gewagt erscheinen, an der zum Axiom gewordenen Lehre, nach welcher Timoteo Viti als Schüler und Nachahmer Raffael's zu betrachten ist, einige Zweifel zu hegen?

Wir haben nichts dagegen einzuwenden, wird man mir vielleicht entgegnen, dass, wie Ihr ganz richtig bemerkt, es nicht wohl anzunehmen ist, der siebenundzwanzigjährige Timoteo habe sich vom zwölfjährigen Raffael in seiner Kunst unterrichten lassen, allein wie

[1] Die Lichter auf den Gewändern sowol wie auch in der Landschaft sind noch mit Gold aufgetragen.

wollt Ihr andererseits erklären, dass die Werke aus der Frühzeit des Timoteo nicht nur auf alle Kunstforscher einen Raffaelischen Eindruck machen, sondern dass sogar eins derselben jahrhundertelang dem Raffael zugeschrieben ward und wahrscheinlich noch immer als ein solches angesehen würde, falls nicht Documente zum Vorschein gekommen wären, welche es dem Timoteo Viti vindicirten?

Ich muss auf diese Einwendung wol gefasst sein und erlaube mir daher, so gut es mir eben möglich ist, auf dieselbe zu antworten.

Als Timoteo Viti im April des Jahres 1495[1] in seine Vaterstadt Urbino als gelernter Maler zurückkehrte, traf er den zwölfjährigen Raffael daselbst an, welcher durch den im Jahre vorher erfolgten Tod seines Vaters Giovanni nun ohne Lehrer und Leiter in seiner Kunst geblieben war. Maler von einiger Bedeutung befanden sich, soviel mir bekannt ist, zu jener Zeit nicht in Urbino. Kann man es daher unwahrscheinlich nennen, dass der junge Raffael an seinen um 15 Jahre ältern Landsmann sich angeschlossen und bei diesem seine durch des Vaters Tod unterbrochenen Studien in der Malerei fortgesetzt habe?

Timoteo war eine liebenswürdige, offene, reine Künstlernatur, und so erwarb er sich auch, wie wir aus dem Tagebuche des Francia ersehen, die ganze Liebe seines Lehrers in Bologna. Ist es unter diesen Verhältnissen nicht auch wahrscheinlich, dass die gegenseitige Achtung und Freundschaft, welche später zwischen dem jungen Raffael und Francia bestand, eben durch Timoteo vermittelt wurde?

[1] Im Tagebuche des Francia heisst es: „*1495, a di 4 Aprile: partito il mio caro Timoteo, che Dio li dia ogni bene e fortuna*“ (abgereist mein lieber Timotheus, möge Gott ihm alles Glück und Heil verleihen).

Allein, wird man mir vielleicht ins Wort fallen, wie könnt Ihr nur annehmen, dass ein Genie wie Raffael von einem so mittelmässigen Maler, wie Timoteo Viti gewesen zu sein scheint — nach seinen Bildern aus der Berliner Galerie und nach dem malenden heiligen Lucas in der Akademie zu Rom wenigstens zu schliessen —, beeinflusst worden sei, während es uns doch viel einleuchtender ist, dass auch Timoteo, gleich allen andern Künstlern, die das Glück hatten, Raffael sich zu nähern, von dessen Geiste bezaubert, nach der Raffaelischen Manier die seine modificirt habe? Dem habe ich zu entgegnen: Dies mag alles ganz schön und gut sein, aber logisch ist es nicht. Denn erstens hat Timoteo Viti wenige Jahre nach seiner Rückkunft nach Urbino ein sogenanntes Raffaelisches Bild gemalt, zu einer Zeit also, wo Raffael kaum 15 Jahre zählen konnte; zweitens wissen wir, dass Raffael nach seiner Abreise von Urbino, um 1500, nur ein paar mal, nämlich im Jahre 1504 und im Jahre 1506 und 1507 seine Vaterstadt wieder besuchte und dort für nur kurze Zeit sich aufhielt. Wir wissen ferner, dass Timoteo Viti im Jahre 1501 die Girolama Spaccioli heirathete, und dass er von jenem Jahre an sein Haus und seine Familie nie wieder auf längere Zeit verliess, woraus hervorgeht, dass er unmöglich, sei es in Perugia, sei es in Florenz, beim jungen Raffael in die Lehre gegangen sein kann. Ist es aus allen diesen Gründen nun nicht einleuchtender anzunehmen, dass jener Raffaelische Anflug, den alle Kunstkenner in Viti's Werken, zumal in den Bildern aus der Frühzeit, bemerkten, dem individuellen Charakter des Timoteo zuzuschreiben sei? Auch er war ein Urbinate! — Wie Lorenzo Lotto früher Correggesk war als Correggio selbst, so sehen wir, dass Timoteo Viti mehrere Jahre vor Raffael seinen Werken Raffaelische Anmuth und Raffaelischen Duft ein-

hauchte.[1] Allein nicht nur die Auffassung hat in den jugendlichen Bildern des Timoteo etwas, was an Raffael gemahnt, auch die Form der Hände, der Füsse, des Gesichtsovals, die Art die Falten zu legen, erinnern bei ihm an seinen jüngern Landsmann. Ich gebe freilich gern zu, dass für diejenigen, welche die „thronende Madonna“ (Nr. 120), die sich in der Berliner Galerie befand, und den „malenden Lucas“ in der Akademie zu Rom dem Timoteo zumuthen können, meine Auseinandersetzungen über diesen streitigen Punkt, so redlich gemeint sie auch sind, eine Stimme in der Wüste sein werden. Wer aber unter meinen jungen Freunden den Muth haben sollte, mir auf dem etwas langen und nicht gerade sehr unterhaltenden Wege der Auseinandersetzung zu folgen, der ermanne sich mit Geduld und Ausdauer. Das Ziel, nach dem wir streben, ist einiger Mühe werth.

Betrachten wir uns nun vor allem diejenigen Werke, die mit Fug und Recht zu Timoteo's Jugendarbeiten gezählt werden können, d. h. diejenigen, welche ungefähr im Zeitraum zwischen 1495, der Rückkehr Timoteo's nach Urbino, und 1500, der Abreise Raffael's von Urbino nach Perugia, entstanden sein mögen.

Hier kommt zunächst die „thronende Madonna mit den Heiligen Crescentius und Vitalis“, in der Breragalerie, in Betracht (Nr. 10). In diesem schon von Vasari als Jugendwerk des Timoteo bezeichneten Bilde erscheint der etwa sechsundzwanzig- bis siebenundzwanzigjährige Künstler noch ziemlich von der Art und Weise seiner Lehrmeister Francia und Lorenzo Costa beeinflusst; der

[1] Dagegen bemerkt Dr. Bode (II, 625), dass Timoteo in verschiedenen Bildern zu Urbino Nachklänge aus Raffael zeige: wie die heilige Apollonia, an die heilige Cäcilie (1515) erinnernd, und in der Sakristei des Domes die Heiligen Martinus und Thomas mit den Stiftern (1504).



Der heilige Vitalis, von Timoteo Viti, in Mailand.

musicirende Engel erinnert an Costa, die Heiligen Crescentius und Vitalis an Francia, während gerade die rei-

zende Gestalt des Vitalis dazu beigetragen haben dürfte, dass dieses Bild als ein Werk Raffael's betrachtet worden ist.

Vasari spricht sich folgendermassen in Bezug auf dieses Bild aus: „*Tornato dunque alla patria* (Timoteo) *già uomo di ventisei anni, vi si fermò per alquanti mesi, dando bonissimo saggio del saper suo; perciocchè fece la prima tavola della Madonna nel duomo, dentrovi, oltre la Vergine, San Crescenzio e S. Vitale, all' altare di Santa Croce; dov' è un Angeletto sedente in terra che suona la viola con grazia veramente angelica e con semplicità fanciullesca; condotta con arte e giudizio.*"

Herr Woldemar von Seidlitz spricht zwar über diese Frage im „Repertorium für Kunstwissenschaft" eine andere Ansicht aus. Er bemerkt, die ganze Annahme von der frühen Entstehung der Madonna mit den Heiligen Vitalis und Crescentius hätte schon dem Anblick des Bildes selbst gegenüber gar nicht aufkommen dürfen, denn dieses weise ja schon durch seine Costüme durchaus auf das 16. Jahrhundert und zwar weit mehr auf die zweite als auf die erste Hälfte seines ersten Jahrzehnts. Den viereckigen Halsausschnitt des Obergewandes bei den Männern, die vorn breiten Schuhe finde man noch nicht in Pinturicchio's in den Jahren 1503—1506 entstandenen sieneser Fresken; auf den Fresken des Heliodorzimmers von 1512—1514 dagegen treffe man sie bereits an. Es müsste also das Brerabild in die Zwischenzeit, etwa um 1510 fallen, und hiermit stimme auch der Umstand, dass es in seinem Charakter den frühen Schöpfungen eines Andrea del Sarto einerseits und eines Sodoma andererseits verwandt sei, die beide um 1510 als selbständige Künstler auftreten.

Durch diese seine Bemerkung liefert mir Herr von Seidlitz, gewiss ohne es zu wollen, wieder eine weitere Thatsache, die meiner Lehre von der künstlerischen Erziehung Raffael's zur Stütze dient, nämlich diejenige,

dass die erste Lehre, die Raffael in Urbino unter Timoteo durchmachte, die in des Künstlers Gemüth am tiefsten eingreifende und dessen ganze Richtung bestimmende und die nachhaltigste gewesen ist. Denn wir sehen, dass Raffael selbst auf die Costüme, welche Timoteo aus Bologna mit nach Urbino gebracht hatte, als er sich später von den in der peruginischen und florentinischen Schule angenommenen Angewohnheiten unabhängig machte, in der Stanza d'Eliodoro wieder zurückgriff. In Perugia waren nämlich die Costüme verschieden von denen in Bologna und vielleicht auch von den in Urbino selbst gebräuchlichen Costümen. Hätte Herr von Seidlitz, als er in Mailand seine Costümbetrachtung am Bilde des Timoteo machte, sich bemüht, auch von den Costümen, die am Ende des 15. Jahrhunderts in Bologna, wo Timoteo seine Lehrzeit durchmachte, in der Mode waren, Notiz zu nehmen, so hätte er, ohne nach Bologna zu reisen, in der Brera selbst an dem Predellenbilde des Lorenzo Costa, des Lehrers von Timoteo also, wahrnehmen können, dass der viereckige Halsausschnitt des Obergewandes bei den Männern schon im Jahre 1499, dem Datum des Predellenbildes aus Bologna, gebräuchlich war. Auch der vor dem Bischof kniende Valerianus in dem Freskenbilde des Costa vom Jahre 1506 in der Kapelle der heiligen Cäcilie bei S. Jacopo Maggiore in Bologna hat einen viereckigen Halsausschnitt. Auch gewahren wir auf dem Bilde mit dem Martyrium des heiligen Valerianus von A. Aspertini ebendaselbst denselben viereckigen Halsausschnitt des Obergewandes bei jenem Jüngling, der den Schild hält, sowie auch ähnliche (vorn breite) Schuhe. Was aber die andere Behauptung des Herrn von Seidlitz anbelangt, dass nämlich die Schöpfungen eines Andrea del Sarto und eines Sodoma vom Jahre 1510 mit dem Bilde der Heiligen Vitalis und Crescentius des Timoteo übereinstimmten, so scheint sie mir ganz unbegründet zu

sein. Auch trat Sodoma, wie ich glaube, nicht erst im Jahre 1510 als selbständiger Künstler auf, da uns



Die heilige Margarethe, von Timoteo Viti, in Mailand.

hiervon schon seine in den Jahren 1503 und 1505 in S. Anna in Creta und in Montoliveto gemalten Wandbilder den glänzendsten Beweis liefern.



DIE MUSE CLIO, VON GIOVANNI SANTI,
IN WINDSOR - CASTLE.

S. 219.

Ein anderes kleines Bild, im Privatbesitz zu Mailand, möchte etwa, wenn nicht noch früher, so doch sicher in die nämliche Frühperiode wie das obengenannte zu setzen sein. Auf der kleinen, etwa 28 cm hohen und 20 cm breiten Holztafel ist die heilige Margarethe dargestellt, in der Rechten einen Palmzweig, mit der Linken die Kette haltend, an welcher sie den ihr zu Füssen liegenden Lindwurm führt. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, die einigermassen an die Umgegend von Urbino erinnert. Der Kopf und die Haltung der Heiligen rufen uns unwillkürlich den Francia ins Gedächtniss, während das Gesichtsoval an jenes der Madonna del Granduca von Raffael gemahnt. Das Bildchen kam von Urbino als Werk Timoteo's nach Rom und wurde dort von seinem jetzigen Besitzer erworben. Den Carton zu dieser kleinen heiligen Margarethe benutzte der Künstler auch für die Figur der Apollonia in dem Altarbild des Kirchleins der heiligen Trinità; statt des Palmzweigs gab er dieser Heiligen eine Zange in die Rechte und liess den Drachen weg. Bei dieser Gelegenheit will ich noch bemerken, dass der Lindwurm zu Füssen der heiligen Margarethe dem Drachen auf dem Bilde des jungen Raffael gleicht, welches den heiligen Georg darstellt (gegenwärtig in der Galerie des Louvre Nr. 369, die Federzeichnung dazu in der Uffiziensammlung).

Hierher gehören wol auch die einzeln stehenden Figuren des Apoll und der Muse Thalia in der Galerie Corsini in Florenz (Nr. 400 und 407).[1]

Ebenso, scheint es mir, dürfte zu den Werken der Frühzeit unsers Timoteo jene Reihenfolge von 17 Ma-

[1] Die Muse Clio hingegen (Nr. 408) ist augenscheinlich nach einer Zeichnung des Giovanni Santi ausgeführt, welche sich in der Sammlung zu Windsor befindet, woselbst sie dem Botticelli zugeschrieben wird. Offenbar ist darin der Zusammenhang mit Fiorenzo di Lorenzo (siehe die Abbildung).

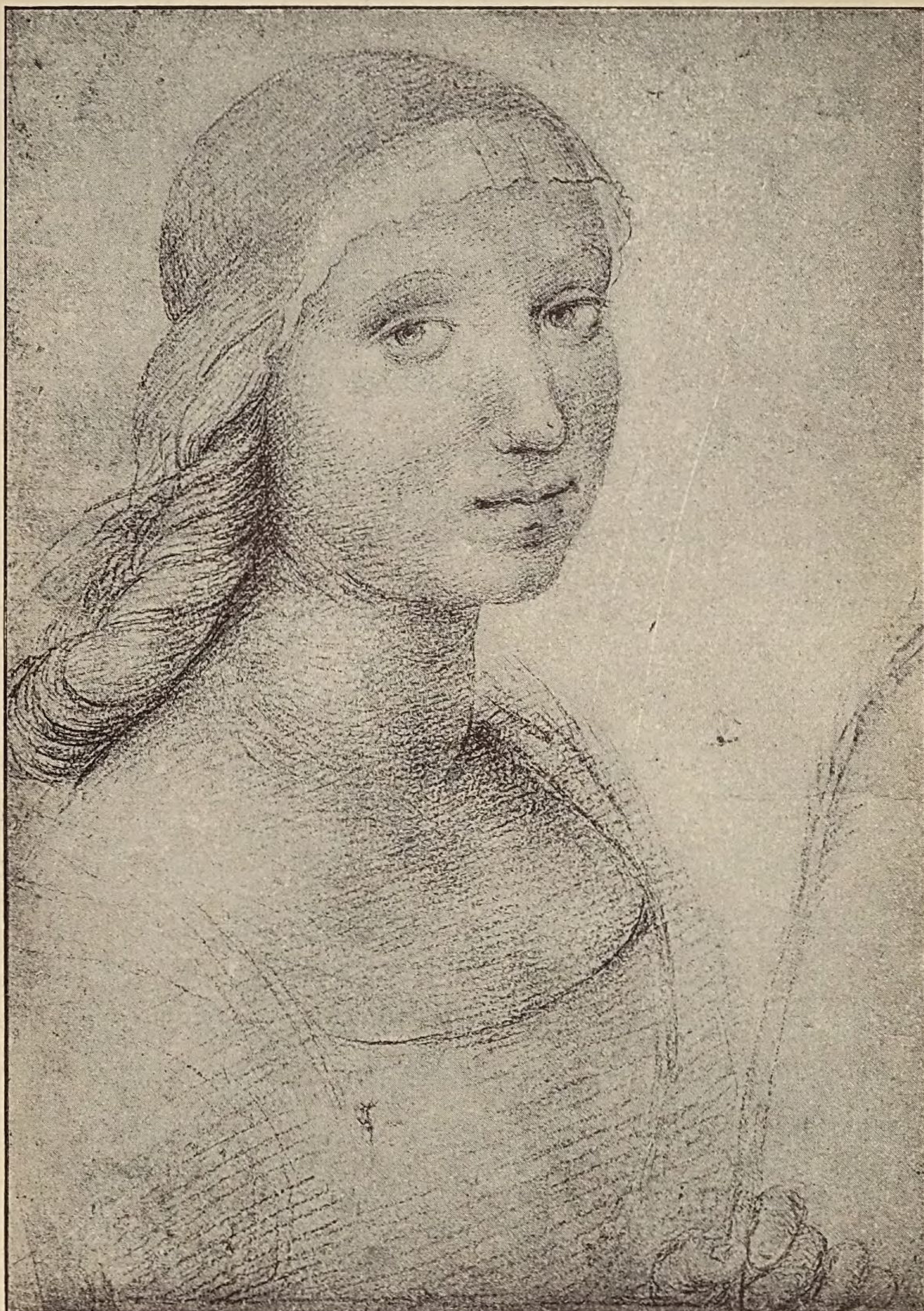
jolikatellern, mit Bildern mythologischen Inhalts verziert, die meiner Ansicht nach zu den kostbarsten Schätzen des Museo Correr in Venedig gehören, gerechnet werden. Täusche ich mich nicht, so muss Timoteo selbst die herrlichen Bildchen auf die Teller gemalt haben. Jene Figuren tragen insgesammt das Gepräge der Francia-Costa'schen Schule an sich, und es ist mir ganz unbegreiflich, wie ein so einsichtsvoller Mann wie Lazzari im Kataloge jenes Museums den hohen Kunstwerth dieser Teller so ganz und gar verkennen konnte, indem er dieselben nicht nur in das Jahr 1484[1] setzt, sondern sie auch einer Fabrik von Faenza zuschreibt, während sie allem Anscheine nach

[1] Dass diese Zahl 1484 auf einem jener Teller steht, will doch durchaus nicht sagen, dass sie das Jahr der Entstehung der Teller selbst bezeichne, wie dies noch jüngst ein französischer Schriftsteller gegen mich geltend machen wollte. Wo gab es denn in ganz Italien Künstler, die im Jahre 1484 mit solcher Freiheit und Leichtigkeit die menschlichen Figuren behandelt haben, wie auf diesen Darstellungen der Fall ist? Ich setze diese Teller in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

Diese Tellerfolge dürfte wol die Herzogin Elisabetta Gonzaga, die Gemahlin von Guidobaldo da Montefeltro von Urbino ihrer mit dem Herzog Francesco Gonzaga in Mantua verheiratheten Schwägerin Isabella von Este geschenkt haben.

In der Sammlung der Majoliken, welche im Municipalmuseum zu Bologna ausgestellt ist, befindet sich nämlich noch ein Teller, der dieser Folge angehört und der mit den Wappen der Gonzaga und der Este versehen ist. Sogar die paar Musiknoten, wie wir sie im kleinen Studirzimmer der Isabella in ihrem Appartement des Paradiso im herzoglichen Schloss zu Mantua sehen, kommen auf diesem Teller vor.

Auch das Britische Museum in London besitzt einen Teller aus derselben Fabrik, Apollo und die Schlange Python und Apollo und Daphne darstellend, von Nicola d'Urbino um 1525 gemalt für das Haus Gonzaga. Dieser Nicola erscheint auf diesem Teller als ein Nachahmer des Timoteo. Meinem Freunde Herrn Edward Habich aus Kassel verdanke ich es, auf diesen Teller aufmerksam gemacht worden zu sein.



FRAU MIT EINEM PALMZWEIG, VON TIMOTEO VITI,
IN DER SAMMLUNG TAYLOR IN OXFORD.

[Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach.]

S. 221.

vielmehr nur der der berühmten Majolikafabrik von Castel Durante im Urbinatischen angehören dürften. Nicht minder wundert es mich, dass die Herren Crowe und Cavalcaselle, die doch so oft zu eingehenden Studien in jenem Museum verweilt haben dürften, diese bemalten Teller keiner Beachtung würdigten, während sie im selben Orte für Meister vom Schlage eines Pasqualino oder Jacopo da Valenza Worte der Anerkennung zu finden wussten. Es thut dies mir um so mehr leid, als ein aufmunternder Wink ihrerseits mir für meine eigenen Forschungen über Timoteo Viti Muth eingeflösst haben würde.

Ausser diesen wenigen mir bekannten Werken aus der Frühzeit des Timoteo Viti mag wol noch manches andere von ihm, vielleicht unter dem Namen Raffael's, in der Welt zerstreut sein. So besitzt z. B. die Sammlung von Handzeichnungen in Oxford einen schönen weiblichen Kopf, mit schwarzer Kreide gezeichnet — das junge Weib hält in der Linken einen Palmzweig. In Oxford wird diese Zeichnung Raffael zugeschrieben. Herr J. C. Robinson, ein feiner Kenner von Handzeichnungen, hat jedoch mit richtigem Takt in dieser Zeichnung die Hand des Timoteo Viti vermuthet.[1] (Im

[1] *A critical account of the drawings by Michel Angelo* und *Raffaello in the University Galleries, Oxford, by J. C. Robinson* (Oxford 1870). Das Vorurtheil jedoch, von dem auch Herr Robinson befangen war, dass nämlich Raffael nicht der Schüler, sondern der Lehrer des Timoteo gewesen sei, hat sogleich wieder seine Augen geblendet. Siehe S. 141, Nr. 27: „*That is a careful, shaded drawing of small life-sized proportions, probably for a St. Catharine. Although full of Raffaellesque expression* (ich finde noch fast mehr Costa'sche Expression), *and resembling Raffaello's style both in type of face and in technical execution, it is certainly not by his hand — — — it may be a copy (?!) from one of Raffaelo's drawings by a contemporary artist; perhaps it is the work of his friend Timoteo della Vite.*“ Wie wenig man im allgemeinen auch die Handzeichnungen des Ti-

Braun'schen Katalog Nr. 14.) In meinen Augen gehört diese Originalzeichnung untrüglich der Frühzeit des Timoteo Viti an und ist sehr charakteristisch für den Meister.

Stellen wir nun die eben bezeichneten Werke des Timoteo mit jenen Bildern und Handzeichnungen zusammen, welche unserer Ansicht nach dem sechzehn- oder siebzehnjährigen Raffael angehören dürften. Leider steht uns nur weniges zu Gebote: drei Bildchen und eine Handzeichnung. Die Bilder sind der sogenannte Traum eines Ritters, in der National Gallery zu London, der kleine heilige Michael im Salon Carré und die drei Grazien beim Duc d'Aumale. Die Handzeichnung ist jene zu dem eben angeführten Bilde, gleichfalls im Besitze der National Gallery in London.

Ich bitte nun meine jungen Freunde, sich diese Zeichnung recht genau besehen zu wollen, und ich zweifle nicht, dass sie bald zur Einsicht kommen dürften, dass dieselbe unsere Gedanken eher auf Timoteo Viti als auf Pietro Perugino hinleitet. Der landschaftliche Hintergrund auf dem Bild „der Traum eines Ritters" ist sehr verschieden von den Landschaften nicht nur auf den Bildern des P. Perugino und des Pinturicchio, sondern selbst von denen des Raffael in seiner Peruginischen Epoche. Ebenso stimmen die Falten, z. B. jene am Oberarm der allegorischen Figur, rechts vom schlafenden Ritter, ganz und gar mit der Falte am Oberarme der heiligen Margarethe des Timoteo. Auch gleicht das volle, etwas runde Gesichtsoval dieser weib-

moteo kennt, dafür findet man in der Sammlung von Handzeichnungen in der Uffiziengalerie einen schlagenden Beweis. Daselbst schreibt man nämlich thörichterweise die Copie eines Sodoma'schen Wandgemäldes im Klosterhofe von Montoliveto (bei Siena) dem Timoteo Viti zu. Diese Zeichnung ist von Philpot photographirt und trägt die Nr. 1952 seines Katalogs.

lichen Figur demjenigen der heiligen Margarethe. Man betrachte ferner die breite, fast viereckige Mittelhand *(metacarpium)* des träumenden Ritters, die Timoteo von seinem Lehrer Costa angenommen und dann auf den jungen Raffael verpflanzt zu haben scheint. Es ist merkwürdig, wie später, unter dem Einflusse des Perugino oder vielmehr des Pinturicchio in Perugia, Raffael diese seine breite Hand modificirt; dieselbe wird nämlich schmäler und die Finger länger, wovon man sich in den zwei Bildern, dem „Gekreuzigten", früher bei Lord Dudley, jetzt in der Sammlung des Herrn Ludwig Mond in London, und der „Krönung Mariä" in der Vaticanischen Galerie, überzeugen kann. Diese beiden Bilder wurden von Raffael zwischen den Jahren 1501 und 1503 unter dem unmittelbaren Einflusse des Perugino und des Pinturicchio, der in jenem Jahre vielleicht als Chef der Peruginischen Werkstätte gewirkt, gemalt, ja die „Krönung der Maria" dürfte höchst wahrscheinlich als eigenhändiges Werk des Perugino dem Besteller zugestellt worden sein.[2] Wie aber einige Jahre später, um 1504, Raffael sich selbst wiederfindet und von den Eindrücken der Peruginischen Schule sich nach und nach frei zu machen trachtet, erscheint wieder die Costa-Timoteo'sche breite Hand in den Bildern des jungen Raffael, sowie auch die Fleischtöne klarer, die Schatten statt schwarz

[1] In diesem Bilde des jungen Raffael (es ist das erste mit dem Namen bezeichnete) sind die fliegenden Engel oben dem Bilde entnommen, das Spagna nach dem Carton seines Lehrers Perugino für die Kirche von S. Francesco in Perugia ausgeführt hatte (im Vatican); der heilige Johannes ist einem andern Bilde entlehnt, dem von P. Perugino für die Kirche von S. Chiara in Perugia im Jahre 1495 gemalten. Dieses schöne Gemälde, die „*Deposizione*", hängt gegenwärtig im Palazzo Pitti (Nr. 164).

[2] Das Bild galt auch lange Zeit in Perugia als Werk des Perugino. Die Engel im obern Theil dieses Bildes sind von ähnlichen Engeln in mehrern Bildern des Perugino inspirirt.

wieder grau werden. Ein Beispiel davon die „Vermählung Mariä“ vom Jahre 1504, in der Breragalerie von Mailand, soviel ich weiss, das zweite mit dem Namen bezeichnete Bild von Raffael. Die Composition dieses Bildes lässt sich, wie bekannt, auf den Lehrer P. Perugino zurückführen[1], und es ist höchst wahrscheinlich, dass der junge Raffael nicht etwa aus Mangel an eigenen Ideen, sondern vielleicht auf Wunsch des Bestellers oder aber aus Achtung vor seinem hochberühmten Meister an das Bild desselben sich so streng, als es eben seinem Schönheitsgefühl möglich war, gehalten habe. Betrachten wir jedoch die Farbenharmonie in diesem reizvollen Gemälde, so werden wir nicht in Abrede stellen können, dass Raffael hier fast ebenso sehr seinem frühern Lehrer Timoteo wieder sich nähert, als er andererseits seinem zweiten Lehrer Perugino in vielen Zügen noch treu bleibt.[2]

[1] Im Chore der Klosterkirche des heiligen Hieronymus zu Spello soll von Fiorenzo di Lorenzo (ob früher oder später als P. Perugino gemalt, ist nicht gesagt) eine „Vermählung der Maria“ (Frescogemälde) sich befinden, die in der Composition jener des P. Perugino sehr gleich käme. (Siehe: Indice-Guida von Mariano Guardabassi.) Dieses Bild ist aber thatsächlich von einem schwachen Maler aus der Schule des Pinturicchio (Alinari Nr. 15946).

[2] Die Form der Hand der Jungfrau, die hinter der Maria steht, ist z. B. ganz Timoteisch, jene dagegen des Jünglings hinter dem heiligen Joseph vielmehr Peruginisch, und ebenfalls in der Art des Perugino ist der landschaftliche Hintergrund mit dem schönen Tempel in der Mitte. Der zu stark ausgesprochene Ballen der kleinen Zehe, der uns auch auf mehrern Bildern Timoteo's, z. B. in der „Verkündigung“ in der Breragalerie auffällt, erscheint auch auf diesem Bilde Raffael's.

Es gereicht mir zur grossen Genugthuung, in dem Abschnitte, den Baron von Rumohr in seinen Forschungen der Entwickelung des jungen Raffael widmet, eine Stelle zu finden, welche beweist, dass jener feine, unabhängig urtheilende Kunstforscher ungefähr zur nämlichen Wahrnehmung gelangte, die ich soeben meinen

Doch genug davon, denn ich fürchte fast, meine jungen Freunde durch solche etwas gar zu pedantische und ins Detail sich verlierende Auseinandersetzungen ermüdet zu haben. Mögen sie mir dieselben zugute halten und bedenken, dass mir diese Frage fast zu einer Herzensangelegenheit geworden ist. Es ist meine durch gewissenhafte Studien in mir herangereifte Ueberzeugung, dass nämlich Raffael seine erste Lehrzeit nicht in Perugia, sondern in Urbino gemacht und die frühesten und somit tiefsten Eindrücke in seiner Kunst dort zuerst durch den Vater, sodann durch den anmuthigen Timoteo Viti empfangen habe. Diese Ueberzeugung auf irgendeinen jungen Kunstbeflissenen, dessen Geist von den verschimmelten Vorurtheilen sich noch frei erhalten, mittheilen zu können, wäre mein sehnlichster Wunsch. Will es mich doch bedünken, dass das Studium und die Ergründung des Bildungsprocesses dieses vollkommensten Vertreters der italienischen Kunst für einen jungen Forscher eine gar reizvolle Aufgabe wäre.

Sehen wir nun vor allem nach, welche Werke aus der Frühzeit Raffael's sein berühmter Biograph Passavant anführt.

1) Das Christkind, welches den kleinen Johannes liebkost; in der Sakristei der Kirche von S. Pietro in Perugia.

Lesern vorzutragen mir erlaubte. „Es verwirrt uns“, sagt Rumohr, „wenn wir sehen, dass Künstler von der Stufe, welche sie schon eingenommen, sich zurückwendend, ältere Eindrücke, welche vergessen schienen, wiederum auffrischen, ins Leben rufen, mit dem neu Erworbenen vermählen. Selten ist die Entwickelungsgeschichte selbst berühmter Künstler umständlich bekannt; auch die Raffael's zu summarisch, um schon daraus die Verschiedenheit der Erscheinungen seines Jugendlebens erklären zu können. Also werden wir von der Annahme ausgehen müssen, dass er seit seinem Austritt aus der väterlichen Schule unabhängiger gelebt und gewirkt habe, als geglaubt wird“ u. s. w. (III, 34).

Dieses durch rohe Uebermalung übel zugerichtete Gemälde gehört meiner Meinung nach unbedingt dem P. Perugino an. Man besehe sich namentlich die diesem letztern Meister eigenthümliche hässliche, schlauchartige Bildung des Bauches der beiden Putti, die Form der Hand und des Ohres, so ganz verschieden von der Hand und dem runden, fetten Ohre bei Raffael.[1]

2) Studien nach seinem Meister Pietro, in der Sammlung von Handzeichnungen der Akademie zu Venedig.

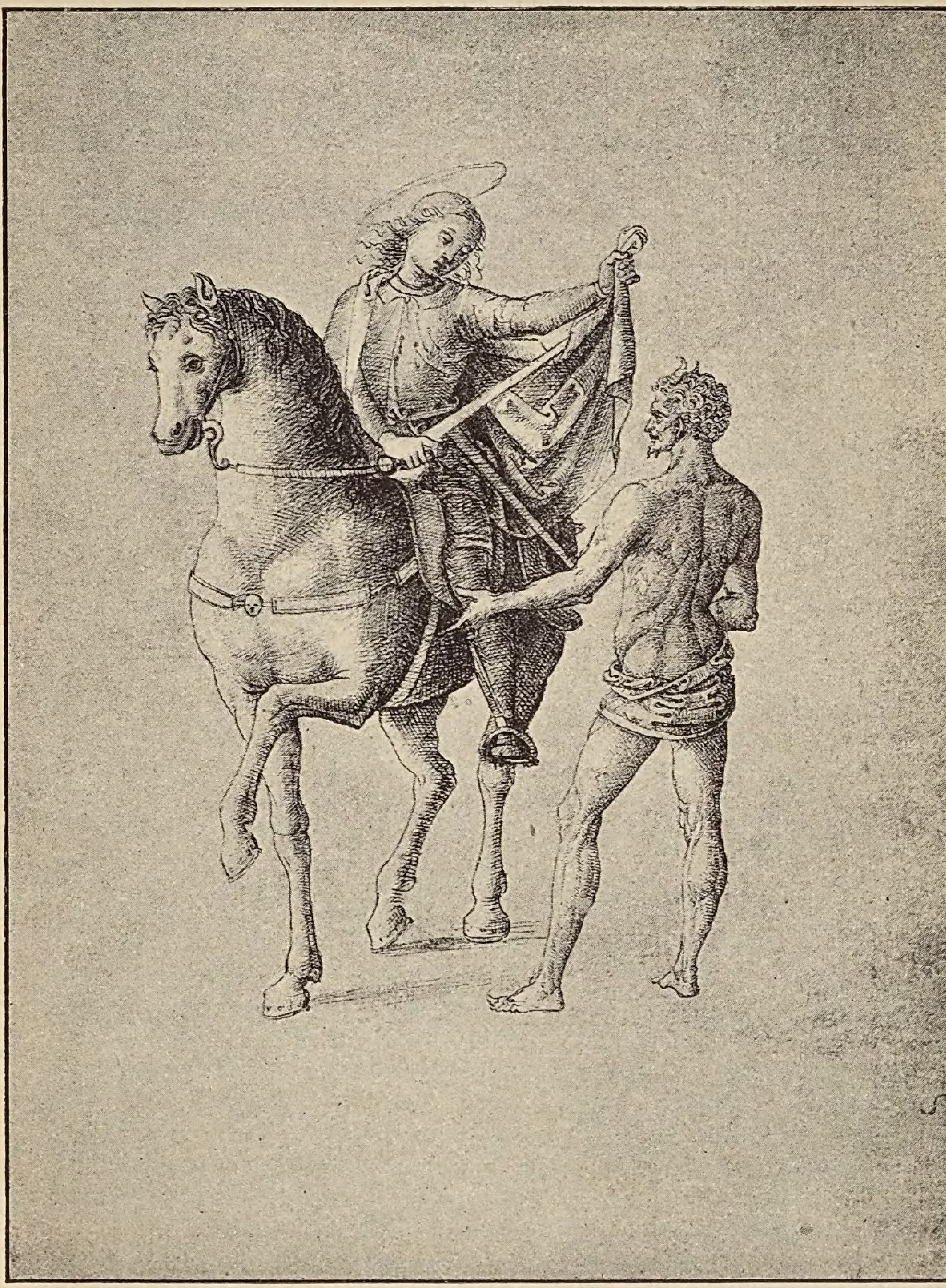
Alle diese Federzeichnungen sind, wie ich bereits festzustellen versucht habe, von der Hand des Bernardino Pinturicchio und keineswegs von Raffael.

3) Die Handzeichnung in der Sammlung des Städel'schen Instituts zu Frankfurt, welche den heiligen Martinus zu Pferde darstellt.

Raffael gehört diese Zeichnung sicher nicht an, sie dürfte eher einem andern Schüler des Perugino, nämlich dem Eusebio da San Giorgio zuzuschreiben sein. Ausser anderm gehört das Pferd des heiligen Martinus nicht zu jener Pferderasse, die Raffael sich zum Modell auserkoren hatte. Man vergleiche z. B. den Schädel dieses Pferdes auf der Federzeichnung in Frankfurt mit den Pferdeköpfen auf den zwei Federzeichnungen in der Sammlung der Uffiziengalerie in Florenz, auf denen der heilige Georg im Kampfe mit dem Drachen dargestellt ist, und man wird gewiss mir in dieser Frage beipflichten.[2] Auf der

[1] Eine Studie dazu befindet sich unter den Handzeichnungen des Perugino in den Uffizien zu Florenz (Philpot 649).

[2] Nach den Handzeichnungen des Eusebio zu schliessen, scheint er zuerst unter Timoteo Viti gelernt zu haben. Sein weiblicher Frauenkopf in Lille (Braun 83), augenscheinlich eine Studie zu einer Heiligen in einem Gemälde des Eusebio in der Galerie von Perugia, sowie ein anderer Frauenkopf in Lille (Braun 63), beide daselbst als Producte von Raffael verzeichnet, deuten bestimmt auf eine an Timoteo erinnernde Richtung.



DER HEILIGE MARTIN, VON EUSEBIO DA SAN GIORGIO,
IM STÄDEL'SCHEN INSTITUT IN FRANKFURT A. M.

S. 226.

Rückseite dieses Blattes ist eine Federzeichnung nach P. Perugino. Hat nun Passavant in dieser Zeichnung den Eusebio da San Giorgio mit Raffael verwechselt, so folgte vor kurzem noch der in Deutschland vielgenannte Kunstschriftsteller Dr. Ernst Förster dem Beispiele Passavant's nach, indem er die „Anbetung der Könige“ in der Stadtgalerie von Perugia, ein untrügliches Gemälde des Eusebio, ebenfalls dem jungen Raffael zu vindiciren trachtete.[1]

4) Die „Auferstehung Christi“ (gegenwärtig in der Vaticanischen Sammlung).

Auch die Herren Crowe und Cavalcaselle, dem Passavant folgend, schreiben dieses mittelmässige Bild Raffael zu.[2] Passavant glaubte in einigen Zeichnungen der Samm-

Hernach mag er sich in Perugia unter die Leitung des Pinturicchio gestellt haben.

Dieser zweiten Epoche gehört die angeführte Zeichnung in Frankfurt an. Der Typus des Pferdes entspricht demjenigen, den wir in seinem Gemälde „Anbetung der Könige“ in San Pietro in Perugia wiederfinden. Ferner ist das rundliche Oval des Kopfes charakteristisch für Eusebio. Dieser heilige Martin, welcher im Begriff ist seinen Mantel zu theilen, wird in Frankfurt noch dem Raffael zugeschrieben.

[1] Eine Wiederholung dieses Bildes ist dasjenige, welches sich in der Kirche San Pietro ebendaselbst befindet; mehrere andere in der Galerie, eins in der Kirche in Matellica in den Marken. — Auch die Kirchenfahne, welche jetzt in kläglichem Zustande in der öffentlichen Galerie zu Città di Castello aufbewahrt wird und noch immer als Jugendwerk Raffael's gilt, ist wol keinem andern Maler als dem genannten Eusebio da San Giorgio zuzuerkennen. Dr. Bode schliesst sich der Mehrzahl der Kunsthistoriker an, indem er sie ohne Verdacht als Werk Raffael's erwähnt (Cicerone, II, 692).

[2] Die Historiographen der italienischen Malerei finden in diesem Bilde sogar Analogien mit dem andern Bilde „Christus am Kreuze“, früher bei Lord Dudley, ein Werk, das der junge Raffael kurze Zeit nach der „Krönung Mariä“ gemalt haben mag. Dieses letztere Bild nun hängt in derselben Vaticanischen Ga-

lung von Oxford Studien zu den Wächtern auf diesem Gemälde erkannt zu haben, ich glaube jedoch, dass er auch darin sich getäuscht hat. Schon bei Besprechung der zwei Predellen (Nr. 1037 und 1038 in der Münchener Galerie) sprach ich meine Meinung über diese Bilder aus, indem ich sie in Uebereinstimmung mit dem neuen Katalog dem Perugino zuerkannte. Das Tafelbild stand ehemals in der Kirche S. Francesco zu Perugia und wurde schon von Vasari als Werk des Pietro Perugino erwähnt. (Ausg. Le Monnier, VI, 42.) Orsini schreibt es ebenfalls demselben zu. In neuester Zeit jedoch, als es im grossen Saale des Vaticans aufgestellt wurde, fanden einige Kunstforscher im Gesichte des einen Wächters die Züge des Perugino, in jenen des andern schlafenden die des jungen Raffael. Auch Dr. Bode

lerie, nur einige Schritte von der „Auferstehung Christi" entfernt. Ich bitte daher meine jungen Freunde, beide Bilder miteinander zu vergleichen und dann zu sagen, ob sie in der „Auferstehung Christi" denselben Farbenglanz, dieselben Augen mit der tiefschwarzen Pupille und dem glänzenden Weiss, dieselben schwärzlichen Schatten, dieselbe Hand mit den langen Fingern, denselben seelenvollen Ausdruck in den Köpfen wahrnehmen, die ihnen in der „Krönung Mariä" nicht entgangen sein werden.

Was vielleicht die Herren Crowe und Cavalcaselle zu ihrem Urtheil verleitet haben dürfte, sind die zwei fliegenden Engel, die sowol in der „Auferstehung Christi" als im „Christus am Kreuze" sich vorfinden und in beiden Bildern fast identisch sind. Was kann das aber mehr beweisen, als dass eben Raffael für den obern Theil seines Bildes „Christus am Kreuze" von seinem Meister die zwei Engel entlehnte, für den untern Theil den heiligen Johannes und die Madonna? Den Johannes entnahm er der 1495 gemalten „*Deposizione*" (im Palazzo Pitti), die Madonna dem grossen Wandgemälde des Perugino im Nonnenkloster S. Maria de' Pazzi in Florenz. In jenen Zeiten verstand man die Originalität ganz anders als heutzutage, und es war beinahe Brauch, dass Schüler oder Gehülfen sich die Cartons oder Handzeichnungen des Meisters für ihre eigenen Bilder zu Nutze machten.

(II, 692) sieht im untern Theil des Bildes die jugendliche Hand Raffael's. — Seit dieser Entdeckung wurde das Bild umgetauft und als gemeinsames Werk des Perugino und des Raffael erklärt. Herr Passavant sah daher in diesem Gemälde einen rührenden Beweis der innigen Freundschaft, die Lehrer und Schüler verband. Da diese Deutung liebenswürdig, ja fast sentimental klingt, mundet sie dem modernen Kunstpublikum, besonders den Damen. Meinerseits kann ich in diesem Gemälde wahrlich weder die Farben, noch die Formen, noch irgendeinen Zug des Urbinaten erkennen; wol glaube ich dagegen ganz bestimmt die Hand des Perugino darin wahrzunehmen.[1]

5) Auch in dem herrlichen Triptychon, das Perugino für die Certosa bei Pavia gemalt (jetzt in der National Gallery zu London), wollte nicht nur Passavant[2], sondern vor ihm schon Baron von Rumohr die Hand des jungen Raffael erkennen. Perugino begann aber höchst wahrscheinlich dieses Bild, eins seiner vollkommensten Werke, noch im 15. Jahrhundert, als Raffael noch in Urbino weilte.

6) Ein kleines Madonnenbild, einst bei der Gräfin Alfani von Perugia, gegenwärtig (?) in einem Privathause in Terni.

Meiner Ansicht nach gehört dieses Bildchen blos der Schule des Perugino an.

7) Die zwei getuschten Handzeichnungen zu den

[1] Auch dieses Bild wird, wie später die „Krönung Mariä" von Raffael, als Werk des Meisters selbst aus der Werkstatt des Perugino an den Besteller gelangt sein, weshalb es dann Vasari, seinem Berichterstatter folgend, dem P. Perugino zuschrieb.

[2] II, 4. Die Zeichnung zum Engel, der den Tobias in diesem Bilde führt, befindet sich in der Sammlung von Oxford. „*Ce dessin*", sagt Passavant, „*qui passa de la succession de Lawrence dans la collection d'Oxford, peut être considéré, à juste titre, comme un ouvrage de la jeunesse de Raphael.*"

Fresken in der „Libreria“ von Siena, die eine in der Uffiziengalerie von Florenz, die andere im Hause Baldeschi zu Perugia.

Diese zwei Zeichnungen gehören augenscheinlich dem Pinturicchio an.[1]

8) Die Handzeichnung mit den zwei Grazien in der Sammlung von Venedig.

Gehört meiner Ansicht nach ebenfalls dem Pinturicchio.

Von allen diesen acht als Erstlingswerke Raffael's von Passavant citirten Bildern vermag ich also keins ihm zuzuerkennen, und ich zweifle nicht, dass jeder ernstere Forscher meiner Ansicht beipflichten wird.

9) „Christus am Kreuze“, früher bei Lord Dudley, gegenwärtig bei Herrn Ludwig Mond in London, um 1501 gemalt.

10) Das Madonnenbild (Nr. 145) in der Berliner Galerie; die Federhandzeichnung dazu in der „Albertina“ in Wien.

11) Das andere Madonnenbild (Nr. 141) in der Berliner Galerie.

12) Die „Krönung der Maria“, in der Bildersammlung des Vaticans.

13) Das kleine Madonnenbild, für die Familie Staffa von Perugia gemalt; gegenwärtig im kaiserl. Palais in St.-Petersburg.

14) Der „Traum eines Ritters“, in der National Gallery zu London.

15) Die „Vermählung Mariä“, in Mailand.

16) Die „Madonna del Granduca“, in Florenz.

Nachdem ich nun die von den bekanntesten Raffaelisten und Kunsthistorikern dem Maler Timoteo Viti

[1] Der Typus der delphischen Sibylle an der Decke des Chors von S. Maria del Popolo in Rom ist derselbe, den wir bei der kaiserlichen Braut auf der Baldeschi'schen Zeichnung gewahren.

zugeschriebenen Bilder gewissenhaft aufgeführt und sodann die künstlerische Entwickelung Raffael's, wie Passavant dieselbe darstellt, meinen Lesern wieder in das Gedächtniss zurückgerufen habe, sei es mir gestattet, nach meinem eigenen Verständniss denselben Weg noch einmal zurückzulegen, wobei ich freilich manches schon Gesagte werde wiederholen müssen. Doch ich meine, das grosse Interesse des Gegenstandes ist es wol werth, dass man keine Mühe sparen sollte, dem Ziele entgegen zu kommen, die so wichtige Frage aufzuklären.

Nach meiner Anschauung könnten die von den Raffaelisten der Frühzeit Raffael's zugeschriebenen Werke nicht weiter zurück datirt werden als bis zum Jahre 1500, da ja selbst die gegenwärtig ganz verdorbene Umgangsfahne mit der Dreieinigkeit auf der einen und der Erschaffung Eva's auf der andern Seite, in Città di Castello, als ganz im Sinne des Perugino gedacht und gemalt erklärt wird, und da ja dasselbe von dem zu Grunde gegangenen Gemälde Raffael's mit der „Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino" gilt.[1] Wir dürfen indessen nicht annehmen, dass ein so begabter, ja frühreifer Jüngling wie Raffael in seinem 15. oder 16. Jahre der Technik seiner Kunst nicht schon vollkommen Herr gewesen wäre. Dies beweisen ja schon seine Werke aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts. Ich halte daher an meinem Glauben fest, dass der junge Raffael nicht vor dem Ende des Jahres 1499 nach Perugia gekommen, und dass er dort nicht als Schüler, sondern als Gehülfe in die Werkstätte des P. Perugino eingetreten sei.

[1] Hat Raffael dieses Bild wirklich gemalt, so hat er die Handzeichnung dazu von Pinturicchio benutzt.

Bei Herrn Cook in Richmond sieht man die Predelle zur Krönung des Nicolò da Tolentino; sie wird dort dem Raffael zugeschrieben, ist jedoch meiner Meinung nach sicher die Arbeit des Pinturicchio.

Vorerst werde ich nun die Werke, die mir von Timoteo bekannt sind, chronologisch der Reihe nach aufzählen und dann die nämliche Musterung an den Bildern halten, die mir der Frühzeit Raffael's anzugehören scheinen:

Werke des Timoteo Viti.

1) Die „thronende Madonna mit den Heiligen Crescentius und Vitalis". (Breragalerie).

2) Die „heilige Margarethe". (Mailand).

3) Eine gewisse Anzahl von Handzeichnungen, worunter folgende aus verschiedenen Jahren hervorzuheben sind: a) die schon angeführte (abgebildete) Frau mit einem Palmzweig in der Linken, in der Taylor Institution in Oxford, noch sehr an L. Costa erinnernd;

b) Der Kopf eines jungen Mannes, angeblich den sechzehn- bis siebzehnjährigen Raffael darstellend, in derselben Sammlung, auf ähnlichem Papier, Schwarzkreidezeichnung; das Antlitz in Dreiviertelansicht, leider in den Umrissen sehr übergangen. Trotzdem ist die Aehnlichkeit mit der vorangehenden Zeichnung in der Form des Halses, des Mundes, der Augen noch sichtbar. Trägt in dem Robinson'schen Katalog die Nr. 26 und wird von ihm gemeinschaftlich mit Müntz als Werk Raffael's (ungefähr 1504) angesehen (Braun 13).

c) Ein Blatt im Britischen Museum mit Schwarzkreidestudien auf beiden Seiten. Auf der einen ein grösseres weibliches Antlitz (siehe Abbildung) mit den bezeichnenden mandelförmigen Augen, auf der andern ein kleiner weiblicher Kopf mit niedergeschlagenen Augen, nebst Detailstudien. Auch im Museum als Arbeit von T. Viti anerkannt.

d) Anmuthiger Frauenkopf, fast *en face*, mehr ausgeführt, aber leider in den Schattenstrichen sehr übergangen; der Kopf mit einer Art Turban bedeckt. Befindet sich in der Albertina in Wien. Von Alinari in Florenz photographirt, Nr. 4033, als Raffael. (Augen



WEIBLICHES ANTLITZ, VON TIMOTEO VITI,
IM BRITISH MUSEUM ZU LONDON.

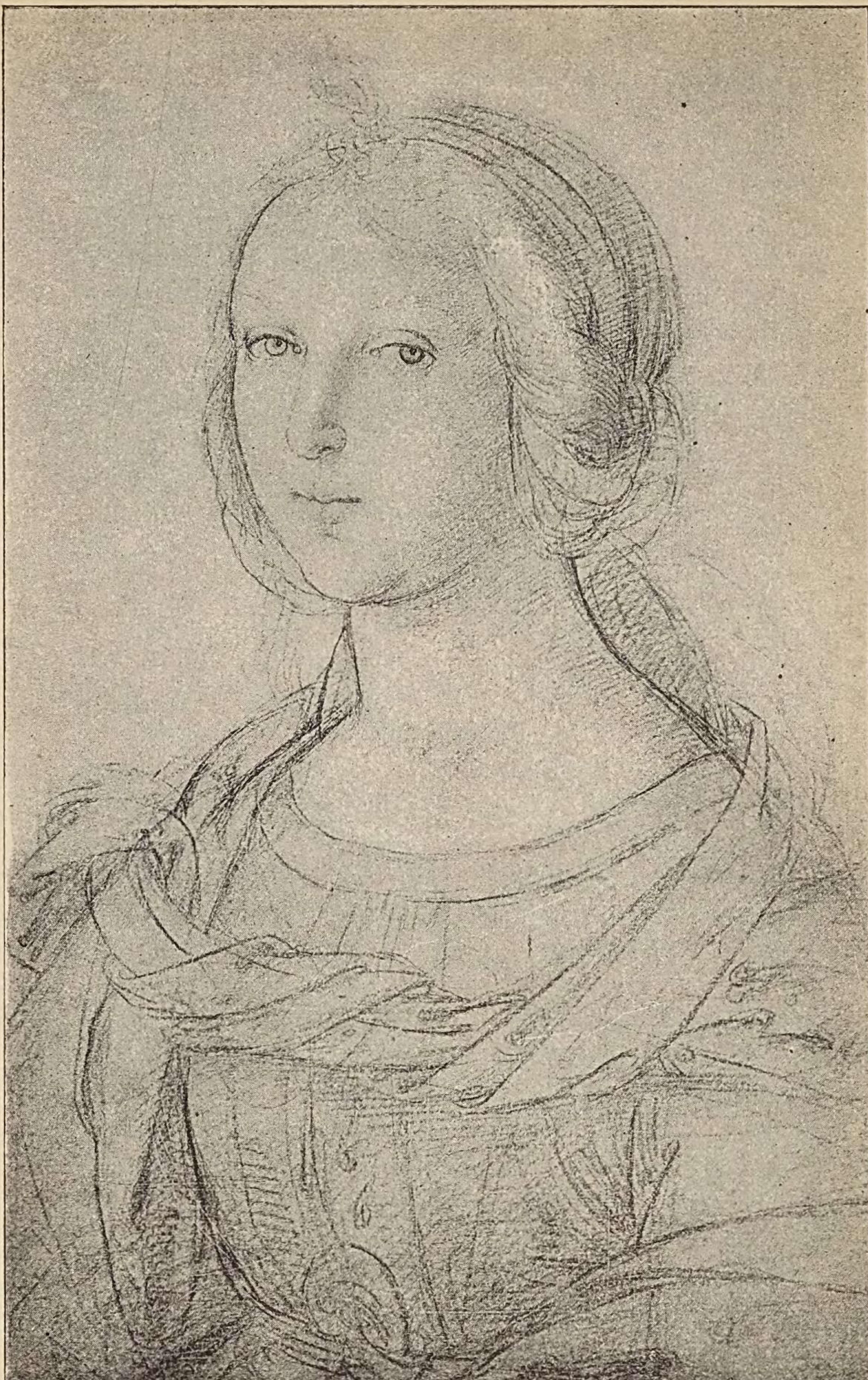
S. 232.



MÄDCHENPROFIL, ZEICHNUNG IN SCHWARZER KREIDE, VON TIMOTEO VITI, IN DER UFFIZIEN-GALERIE ZU FLORENZ.

[Nach einer Photographie von Brogi in Florenz.]

S. 233.



DIE „SCHWESTER RAFFAEL'S", VON TIMOTEO VITI,
IN DER SAMMLUNG MALCOLM IN LONDON.

S. 233.

und Mund wie in den vorangehenden; charakteristische Ohrform, verschieden von derjenigen des Raffael.)

e) Porträt eines Knaben, in Kreide und Gips ausgeführt, in der Sammlung von Lille unter den Zeichnungen von Raffael, Nr. 684 (siehe Abbildung). Die Contouren in manchen Theilen übergangen; so z. B. bei dem untern Theil des rechten Auges, welches dadurch entstellt ist. Herr Müntz fasst aber die Sache anders auf, indem er in seinem „Raphael“, S. 91, Nr. 1, bemerkt: „*Un fait qui nous est signalé par Mr. le commandant Paliard prouve avec quelle fidélité Raphael copiait alors la nature. En faisant le portrait d'un de ses camarades il a indiqué le renversement de la paupière inférieure, défaut que la science moderne désigne sous le nom d'ectropion.*“ Zugleich gibt er diesen Kopf als eine Studie zu einem der Engel in der „Krönung der Maria“ von Raffael an.

f) Mädchenprofil, in schwarzer Kreide, in den Uffizien ausgestellt als unbekannter florentinischer Meister (Rahmen 16, Nr. 57).

Stimmt sehr mit den zwei nächstfolgenden Zeichnungen, sowol in der Behandlung des Stiftes im allgemeinen als in der speciellen Angabe der Formen (abgerundete Nasenspitze, Form der Lippen, Falten etc.). Wurde vom Photographen Brogi aufgenommen unter Nr. 1664.

g) und h) Zwei ähnlich ausgeführte Frauenbildnisse, in schwarzer Kreide, aus der Sammlung Malcolm in London. In seinem Kataloge unter dem Namen Raffael's mit den Nrn. 174 und 175 verzeichnet. Früher in der Sammlung Lawrence, woselbst sie beide als Bildnisse der Schwester Raffael's galten. (Ersteres hier abgebildet).

Auch von Passavant (II, 342) werden sie als Werke Raffael's angeführt. Es fehlt ihnen aber augenscheinlich der schwungvolle Zug der echten Zeichnungen

Raffael's, abgesehen von den Einzelheiten, die ja auch auf Timoteo hinweisen.

4) Die „heilige Apollonia“, im Städtischen Museum von Urbino. Leider sehr verdorben.

5) Der „heilige Sebastian“, Brustbild a tempera, ebendaselbst. Der Heilige hat im Antlitz Raffaelischen Ausdruck; die auf die Schultern fallenden Locken sind ebenfalls Raffaelisch. In der Landschaft bemerkt man eine Pfahlbrücke, die über einen Fluss führt, wie wir sie auf mehrern Zeichnungen aus der Frühzeit Raffael's gewahren.

6) Die Heiligen „Joseph und Rochus“ in derselben Sammlung gehören ebenfalls wahrscheinlich noch dem 15. Jahrhundert an und wurden von Timoteo für eine Kirche in der Nähe von Urbino gemalt. Der Gesichtstypus des heiligen Joseph gemahnt noch an die Schule von Francia und Costa in Bologna.

Leider ist das Gemälde gänzlich verwaschen und sehr arg zugerichtet.

7) Die Majolikateller mit Darstellungen aus den Metamorphosen des Ovidius, im Museo Correr von Venedig. (Siehe die Abbildung.)

8) Die Verkündigung mit den Heiligen Sebastian und Johannes dem Täufer (noch sehr an Francia erinnernd); in der Breragalerie von Mailand.

Auf diese Werke aus der Frühzeit des Timoteo Viti (etwa vom Jahre 1495—1503) konnte nun wahrlich der junge Raffael nicht den mindesten Einfluss ausgeübt haben, da erstens in denselben nicht ein Zug an Pietro Perugino, wol aber gar vieles an Lorenzo Costa und Francia erinnert, und weil ja andererseits die Bilder aus Raffael's Frühzeit, wie der „Gekreuzigte“, bei Herrn L. Mond, und die „Krönung Mariä“, im Vatican (etwa vom Jahre 1501—1503), ein durch und durch Peruginisches Aussehen haben.

9) Das Altarbild für den Bischof Arrivabene, im

Jahre 1504 von Timoteo gemalt; in der Sakristei des Domes von Urbino. In der obern Hälfte dieses vor-



Orpheus. Museo Correr.

züglichen Tafelbildes sieht man die heiligen Bischöfe Tommaso di Villanova und Martino, der erstere mit dem Crucifix in der ausgestreckten Linken, der andere segnend dargestellt; die untere Hälfte enthält die Porträts des Bischofs Arrivabene und des Herzogs Guido-

baldo III. von Montefeltro, beide kniend; Hintergrund Landschaft mit der Stadt Mantua. Gut erhalten, aber in einem sehr schmutzigen Zustande.

10) Ein Jüngling im Profil, Brustbild; in der Städtischen Galerie von Brescia, dort dem Cesare da Sesto zugeschrieben.

11) Die „heilige Magdalena"; in der Pinakothek von Bologna (1508—1509).

12) Das „*Noli me tangere*" in Cagli, um 1510—12 (1518 wurde ihm der Rest seiner Arbeit ausbezahlt). Im Louvre befindet sich auf gelblichem Papier die Studie zur knienden „heiligen Magdalena" auf diesem Bilde, mit schwarzer Kreide ausgeführt und mit Gips gehöht — die Zeichnung scheint etwas übergangen worden zu sein.

13) Glasgemälde mit der Verkündigung, in einem Saal der Akademie in Urbino. Wenigstens nach Angaben von Viti ausgeführt. Früher im Kloster der Monache della Torre in Urbino.

14) Die zwei bereits angeführten Figuren des Apoll und einer Muse in der Galerie Corsini zu Florenz.

15) Das Präsepium mit den Heiligen Nikolaus von Bari, Laurentius, Joseph und einem Hirten — oben der Heilige Geist zwischen Engeln und Cherubim; Hintergrund Landschaft. Dieses Bild befand sich ehedem in der Badia de Canonici al Furlo. Der üble Einfluss, den sein College Girolamo Genga auf den sanften Meister Timoteo ausübte, tritt darin zu Tage. — Etwa um 1512—14 ausgeführt.

16) Fresken, ungefähr aus den Jahren 1518—20 in Cagli, theilweise verdorben, in heller und flüssiger Farbe gemalt. Die darin dargestellte Verkündigung stammt aus später Zeit. Sie wird auch dem Giovanni Santi zugeschrieben, dem sie aber entschieden abgesprochen werden muss, schon durch den Vergleich der andern bekannten Freske von ihm in derselben Kirche.



DIE HEILIGE MAGDALENA, VON TIMOTEO VITI,
IN DER GALERIE ZU BOLOGNA.

Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom.]



DER TRAUM EINES RITTERS, VON RAFFAEL,
IN DER NATIONAL GALLERY ZU LONDON.

S. 237.

17) Das Tafelbild im Dom von Gubbio mit der von Engeln umringten heiligen Maria Magdalena. Wiewol von Dr. Bode als „schön“ bezeichnet, doch ein unerfreuliches, spätes Werk, welches auf des Meisters Verfall deutet.[1]

Wie meine Leser gesehen haben, ist die Ausbeute an Werken des Viti, die ich ihnen zu bieten im Stande bin, eine ziemlich geringe. Gar viele andere Bilder dieses anmuthigen, liebenswürdigen Meisters mögen indess, wie schon gesagt, wahrscheinlich unter dem Namen Raffael's oder des Francia noch in der Welt zerstreut sein.

Naturgemäss gelangen wir nun zu den Werken aus der Frühzeit Raffael's, die ich gern seine Urbinatische Periode (1495—1500) nennen möchte. Meiner Ansicht nach gehören derselben etwa die folgenden an:

1) Der „Traum eines Ritters“. Das reizende Bildchen, welches der Knospe einer Rose gleich den nahen Lenz verkündet (etwa zwischen 1498 und 1500), kam aus der Galerie Borghese nach London und wurde später für die dortige National Gallery erworben.

2) Die Skizze zu diesem Gemälde, welche sich ebenfalls in der National Gallery befindet. Dieselbe ist sehr sorgfältig, zierlich und gewissenhaft und, fast möchte ich sagen, etwas ängstlich mit der Feder ausgeführt und erinnert, wie mich dünkt, an Timoteo sowol in dem

[1] Das abscheuliche, mit dem Namen des Timoteo Viti versehene Madonnenbild in der Königlichen Galerie zu Turin kann doch nur als eine mehr oder weniger alte Fälschung, von einem schwachen Nachfolger des Perugino, angesehen werden. (Siehe Photographie Brogi.)

Charakteristisch für Timoteo sind folgende Züge: die Stellung sowie die steife, runde Form eines zumeist langen Halses, auf dem der Kopf ungefähr wie eine Frucht auf ihrem Stengel sitzt — die Hängebacken — die Plattfüsse im Gegensatz zu den Füssen der Peruginischen Schule. Timoteo bedient sich zu seinen Zeichnungen zumeist der schwarzen Kohle (*carboncino*).

vom Peruginischen ganz verschiedenen Aufbau der Landschaft, dem Wurfe der Falten, z. B. am Oberarm der weiblichen Figur rechts vom Ritter, dem kurzen, nicht ganz bis zum Knöchel reichenden Gewand derselben, dem um das Haupt gelegten Tuche (gerade so wie es bei Timoteo Brauch war), als auch in der breiten, etwas platten Mittelhand des schlafenden Ritters und der rundlichen Kopfform der allegorischen Figur mit dem Schwerte in der Rechten. (Siehe die Abbildung.) Auch zweifle ich nicht, dass jeder Sachkundige in dieser so naiven Zeichnung die Hand eines allerdings sehr genialen Knaben, aber immerhin eines Knaben, erkennen wird.

Hat nicht Sofonisba Anguissola in ihrem 14. Jahre ihr hübsches Selbstporträt, Nr. 554 in der Belvederegalerie, gemalt und Andrea del Sarto in seinem 22. Jahre seine herrlichen Fresken im Hof der Annunziata begonnen? Warum sollte Raffael nicht schon in seinem 16. Jahre dieses Bild haben malen können?

3) Der „kleine heilige Michael", ein Tafelbildchen im Salon Carré im Louvre, mit fast kindischer Naivetät aufgefasst in den verschiedenen Einzelheiten, die darin vorkommen. (Siehe Abbildung.)

Das volle Gesichtsoval des Heiligen hat mehr von Timoteo als von Perugino; desgleichen das Lockenhaar, welches mit dem des Sebastian von Viti verglichen werden kann. Die Form der Hand und der Bausbacken sind noch die des Timoteo und ähnlich derjenigen des jungen träumenden Ritters; auch der Helm, den er trägt, entspricht mehr demjenigen des Ritters in London, als dem des heiligen Georg im Louvre von 1504, welcher gewöhnlich als in derselben Zeit wie der Michael entstanden angesehen wird. Die Flügel sind bei letzterm mit Gold beleuchtet, wie es auch Timoteo im 15. Jahrhundert in Gebrauch hatte.

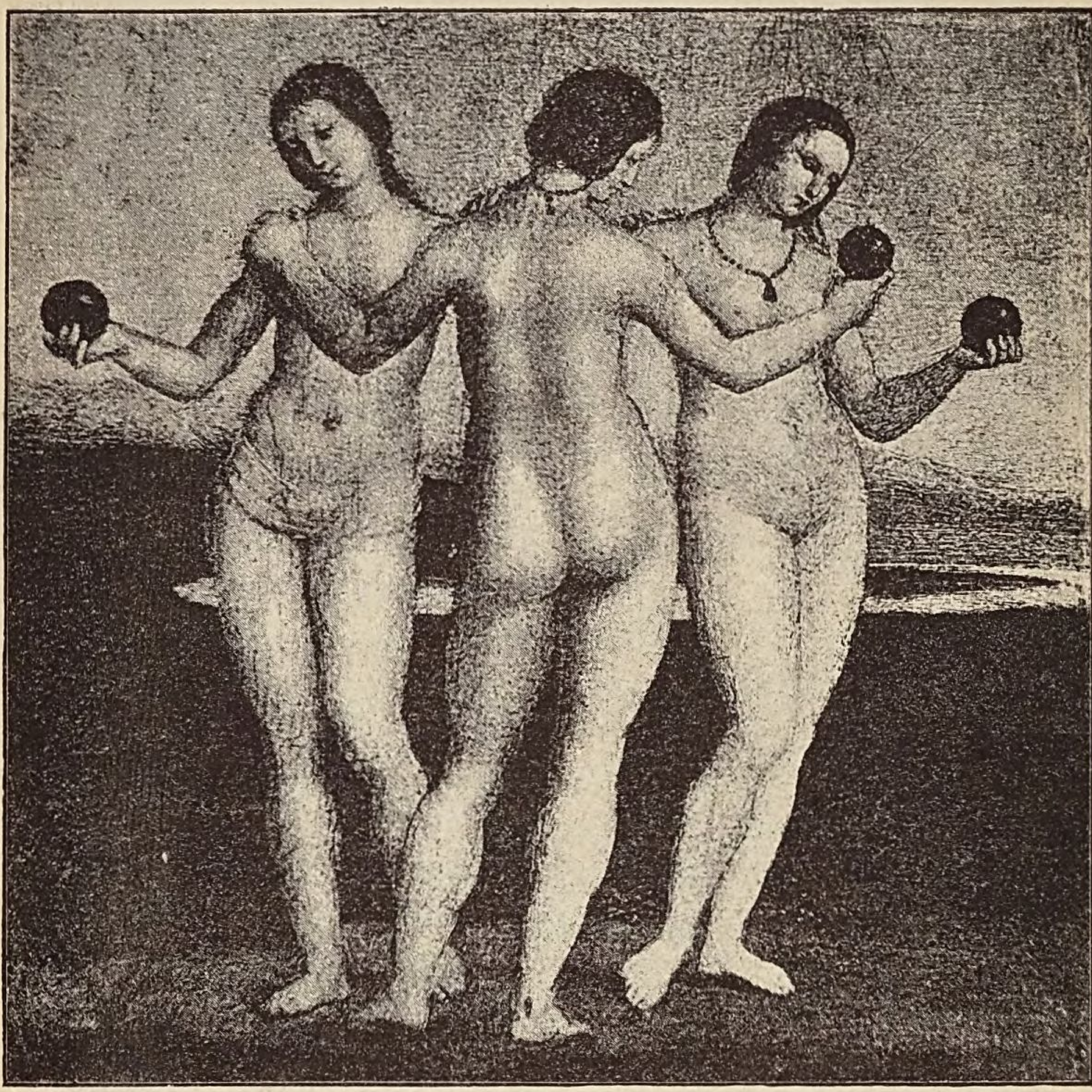
(In Petersburg soll die Zeichnung dazu aus der Sammlung Crozat sich befinden.)



DER HEILIGE MICHAEL, VON RAFFAEL,
IM LOUVRE.

[Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach.]

S. 238.



DIE DREI GRAZIEN, VON RAFFAEL,
IN DER SAMMLUNG DES DUC D'AUMALE IN CHANTILLY.

S. 239.

4) Das kleine Holzbild der „drei Grazien“ im Besitz des Duc d'Aumale in Chantilly. Auch hier weisen die runden, vollen Gesichter auf seinen ältern Mitbürger. Dazu noch die helle Carnation. Das Metacarpium der Hand ist breit, wie bei ihm, unter dem Einflusse des Lorenzo Costa. Dieses Gemälde möchte ich um das Jahr 1499 setzen, ehe Raffael sich nach Perugia begab oder gleich nach seiner Ankunft daselbst, wo er gegen 1500 wol in engen Verkehr mit Pinturicchio getreten sein muss.

Man sehe sich in den drei Figuren auch die Form der Füsse an, welche so sehr von denen der Schüler des Perugino abweichen. Das ganze Motiv der Composition dürfte wol einer antiken Gemme, vielleicht im Besitz der Herzöge von Urbino, entnommen worden sein.

Es folgen nun die Werke Raffael's aus seiner Peruginischen Periode:

1) In dieselbe dürfte wol die naive Federzeichnung „Madonna und das Christkind“ mit einem landschaftlichen Hintergrund, der noch an die Landschaften Timoteo's erinnert, zu setzen sein. Ueber dem Haupte der Madonna ist noch der Nimbus angedeutet, den Raffael später auf seinen Handzeichnungen gewöhnlich weglässt. In der Sammlung von Oxford, und Nr. 10 im Braun'schen Katalog. Mit Nr. 11 ist die Rückseite bezeichnet, eine Studie zum Christuskind (vielleicht nach einem Vorbild des Pinturicchio copirt).

2) Die „Krönung Mariä“, im Vatican. Die schwärzlichen Schatten deuten auf Perugino hin; die Form der Hand und der landschaftliche Hintergrund gleichfalls. Einige von den musizirenden Engeln in diesem Gemälde sind von den Engeln des Perugino inspirirt, und daher etwas zimperlich, namentlich die mit dem Tamburin, die Pietro in seinem grossen Bilde anbrachte, welches er im Jahre 1500 für die Mönche von Vallom-

brosa malte und das gegenwärtig in der Akademie von Florenz seinen Platz gefunden hat. Es stellt die „Verklärung der heiligen Jungfrau" dar. Von Alinari photographirt.[1] Auch gehört die Composition des Bildes gewiss dem Pietro an, denn einige Apostel stehen da, als ob sie gar nichts bei der Sache zu schaffen hätten.

Dieses Bild wurde lange Jahre für das Werk des Perugino selbst gehalten, und wahrscheinlich deshalb, weil es bei ihm bestellt wurde und dann als Arbeit des Meisters und nicht des Gehülfen an den Committenten mag abgeliefert worden sein.[2]

3) „Maria mit dem Kinde und den Heiligen Hieronymus und Franciscus", in der Berliner Galerie (Nr. 145). Die Composition zu diesem Bilde entlehnte Raffael einer Federzeichnung des Pinturicchio, die sich in der Albertina zu Wien befindet. Ich weiss zwar, dass jene schöne, sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung von den grössten Autoritäten, Passavant mit eingerechnet, dem Pietro Perugino zugeschrieben wird, welcher Ansicht ebenfalls der Verfasser des Berliner Galeriekatalogs huldigt; allein so leid es mir auch thut, solchen Männern zu widersprechen, so ist es mir doch unmöglich, ihrer Meinung beizupflichten. In der Federzeichnung der Albertina

[1] Herrliche Studien nach der Natur zu diesem Bilde Raffael's im Britischen Museum (Nr. 70 im Braun'schen Katalog) und bei Herrn Malcolm. Die Sammlung von Lille besitzt ebenfalls eine schöne Studie, nämlich zum Kopfe und den Händen des heiligen Thomas; von Braun photographirt, Nr. 58.

[2] Die schöne Predella zu diesem Bilde befindet sich ebenfalls im Vatican, leider aber sehr übergangen. Sie besteht aus drei Abtheilungen: die himmlische Botschaft, Vorstellung Christi im Tempel und Anbetung der Hirten. Die Federzeichnung zur „Verkündigung" in der Sammlung des Louvre; jene zur „Vorstellung im Tempel" in der Sammlung von Oxford und endlich die Skizze zur „Anbetung der Hirten" bei Cavaliere Donini in Perugia. (Ob noch da?)

ist nämlich die Form der Hand, sowol der Madonna als ganz besonders des heiligen Hieronymus, ebenso die Form des Ohres des heiligen Franciscus weder Raffaelisch noch in der Art des Perugino, sondern sie ist eben die dem Pinturicchio eigenthümliche. Auch ist der Typus des Christkindes derselbe, dem man häufig in den Madonnenbildern des Pinturicchio begegnet, z. B. auch in seinem schönen Altarbilde, welches einst den Hauptaltar der Kirche S. Maria de' Fossi in Perugia schmückte und später in die Städtische Galerie gelangte. (Dieses Bild wurde von Pinturicchio im Jahre 1497—1498 gemalt.[1]) Ebenso finden wir den breiten, tellerförmigen goldenen Nimbus mit dem darin angebrachten Kreuze über dem Haupte des Jesuskindes, soviel ich mich erinnere, nur beim Pinturicchio, nicht aber bei Perugino und auch nicht beim jungen Raffael.

Noch eine andere Bemerkung sei mir erlaubt. Die spitze, feine Feder, deren sich der Meister für diese Zeichnung bediente, ist dieselbe, die er bei der Ausführung der meisten seiner Handzeichnungen in der Venetianischen Akademie gebrauchte. In den Federzeichnungen des Perugino dagegen sind die Striche breiter und dichter gekreuzt, die Schatten daher viel stärker, schwärzer angegeben. Mir ist überdies kein Madonnenbild von Pietro bekannt, wo das Christkind, wie in der Handzeichnung der Albertina, auf einem Kissen auf den Knien seiner Mutter sitzt, wie dies wiederum bei Pinturicchio sehr oft der Fall ist. Doch das sind alles nur Worte, und wenn es wahr ist, dass sich mit Worten trefflich streiten lässt, so ist es ebenso wahr, dass man mit blossen Worten nicht überzeugen kann. Damit nun meine jungen Freunde in der beregten Streitfrage eine eigene Meinung sich bilden können, mögen sie mir erlauben,

[1] Auch Baron von Rumohr erwähnt mit Lobsprüchen dieses Bild (II, 331).

nach Vollendung dieser Aufzählung von Raffaelwerken, einige photographirte Federzeichnungen sowol des einen als des andern Meisters ihnen zu bezeichnen, damit sie dieselben miteinander vergleichen und die Art des einen Meisters von der des andern unterscheiden lernen.

4) Das Bildniss seines Meisters Perugino, in der Galerie Borghese zu Rom, und daselbst früher dem Holbein zugemuthet. Dieses leider etwas verdorbene Gemälde kam mit dem „Traum eines Ritters“ und den „drei Grazien“ (bei dem Herzog von Aumale) von Urbino nach Rom.[1]

5) „Christus am Kreuze“, aus der Sammlung von Lord Dudley, jetzt bei Herrn L. Mond in London; um 1501—1502 gemalt. Die feine, etwas weibliche, empfängliche Natur des jungen Raffael vergisst in Perugia gar bald seinen Lehrer Timoteo und sucht, wie wir in diesem interessanten Bilde sehen, schon ganz und gar an die Art und Weise seines neuen Meisters sich anzuschmiegen. Wir haben bereits bemerkt, dass Raffael zu diesem Gemälde dem Meister Pietro sowol die beiden fliegenden Engel, welche das Blut Christi in Kelchen auffangen, wie auch den Christus und die übrigen Figuren entlehnte. Das Bild ist sehr schwarz, ja russig in den Schatten. Die Form der Hand ist nach der Peruginisch-Pinturicchiesken Hand modificirt, die Mittelhand nämlich schmäler und die Finger länger als bei der Hand des träumenden Ritters; das Ohr des heiligen Hieronymus fett und rund, wie Raffael das-

[1] [Obwol Lermolieff in Bd. I, S. 174, dieses Gemälde als das Bildniss des Pinturicchio angibt, habe ich hier seine frühere Annahme, es sei das Porträt Perugino's, aufgenommen, da es mir schliesslich doch mehr mit den Zügen des letztern als mit denen des erstern zu stimmen scheint. (Man vergleiche es mit den Photographien von Alinari nach den Bildnissen der beiden Künstler im Cambio und in Spello.) F.]



BILDNISS DES PIETRO PERUGINO, VON RAFFAEL,
IN DER GALERIE BORGHESE ZU ROM.

[Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom.]

S. 242.

selbe von dieser Zeit an bis an sein Lebensende beibehielt; der landschaftliche Grund durchaus Peruginisch: eine Thalebene, mit einem Flusse in der Mitte, auf beiden Seiten Hügelland. Auch finden wir hier, z. B. auf dem Schenkel des heiligen Hieronymus, jene länglichen Querfalten, die dem Perugino und dem Pinturicchio eigenthümlich sind. Kurz, in diesem Bilde Raffael's ist fast nichts mehr, was noch an Timoteo erinnerte. Der edle, zarte und tiefe Geist des jungen Künstlers leuchtet jedoch schon aus diesen Gestalten so hell und glänzend uns entgegen, dass wir dabei des Pietro Perugino und des Pinturicchio nur beiläufig gedenken.

6) Die schöne Zeichnung: „Maria, die dem vor ihr sitzenden Jesuskinde einen Granatapfel darreicht", in der Albertina zu Wien, erinnert noch sehr an die Weise des Timoteo Viti, sowol im Gesichtsoval der Madonna, in der Strichführung, als in der Handform, sodass ich dieselbe in die erste Zeit seines Peruginischen Aufenthalts setzen möchte. Es ist dies eine modificirte Nachbildung der Peruginischen Federzeichnung (jetzt in Berlin), die Raffael später zu seiner Connestabile Madonna (in Petersburg) benutzte. Die linke Hand des Christkindes noch sehr unvollkommen, die rechte der Madonna ganz Timoteisch, auch ist über den Köpfen noch der Nimbus angedeutet. (Im Braun'schen Kataloge Nr. 149.)

7) „Maria mit dem Kinde", in der Berliner Galerie (Nr. 141): Maria liest in einem Buche, das sie in der Rechten hält; mit der Linken stützt sie den rechten Fuss des auf ihrem Schose sitzenden Kindes. Das Kind hält in der Linken einen Stieglitz. Schwarz in den Schatten, wie die drei oben bezeichneten Gemälde. Handform und landschaftlicher Hintergrund Peruginisch; die Finger jedoch nicht mehr so lang wie in den Bildern Nr. 2 und 5, der Daumen sowol in der Form als

in der Bewegung durchaus der des Perugino; selbst die Formen des nackten Kindes erinnern an die Putti von Meister Pietro. Er muss dieses Bild gleich nach der Abreise Perugino's von Perugia gemalt haben, allein nach einer Zeichnung Pinturicchio's, die im Louvre in der Salle aux boîtes als Raffael ausgestellt ist (Braun 250); ein Beweis, dass Raffael sich damals enger an seinen alten Meister Pinturicchio anschloss. Wäre Raffael noch einige Jahre länger in der Werkstatt und unter dem unmittelbaren Einfluss des Perugino und des Pinturicchio geblieben, so würde er sich zweifellos so sehr in die Manier seiner Meister eingelebt haben, dass es ihm später schwere Mühe gekostet haben würde, sich aus derselben wieder herauszuarbeiten.

8) Das Brustbild des heiligen Sebastian, mit der rechten Hand einen Pfeil haltend; auf landschaftlichem Hintergrunde. Befindet sich in der Oeffentlichen Galerie zu Bergamo. Die dichte und bewegte Haarmasse ist derjenigen des Porträts bei Borghese auffallend ähnlich behandelt. Die Form des Gesichts entspricht durchaus derjenigen der unter Nr. 7 erwähnten Madonna der Sammlung Solly in Berlin. (Vom Photographen Taramelli in Bergamo aufgenommen.)[1]

Ich lasse hier die angedeutete Aufzählung einiger Zeichnungen Pinturicchio's und Perugino's zum Vergleiche folgen.

a. Pinturicchio.

Ich wähle von diesem Meister gerade einige seiner bessern Federzeichnungen aus der bekannten Sammlung in der Venetianischen Akademie; denn falls dieselben, wie man seit Bossi allgemein annimmt, Raffael an-

[1] Dr. Bode (Cicerone, II, 692) gibt dagegen den heiligen Sebastian in Bergamo auf Anrathen Mündler's eher dem Spagna.

gehören, so müsste unstreitig auch die Federzeichnung in der Albertina (zum Bilde in Berlin) nicht mehr dem Perugino, sondern dem Urbinaten zuerkannt werden; sind jedoch, wie ich überzeugt bin, die Zeichnungen in Venedig von Pinturicchio, so muss auch die Zeichnung in der Albertina von diesem Meister herrühren.

1) Eine kniende weibliche Figur mit sanft gesenktem Kopfe und gefalteten Händen. Von Perini photographirt, Nr. 7. Ich erkenne hierin eine Studie des Pinturicchio, die er sowol zu seiner Madonna im „Präsepium mit dem heiligen Hieronymus" in seinem schönen, um das Jahr 1483 gemalten Altarbilde der ersten Kapelle rechts in der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom gebraucht hat, als auch zu mehrern andern seiner Bilder, z. B. in Siena (Akademie).

2) Zwei männliche Figuren, vom Rücken gesehen, Gewandstudien. Bei Perini in Venedig Nr. 21. Nach Perugino von Pinturicchio gezeichnet.

3) Zwei von den drei Grazien der antiken Marmorgruppe, die einst in der Libreria des Domes zu Siena war, gegenwärtig im Museo dell' Opera aufbewahrt ist. (Nr. 59 bei Perini, im Kataloge des Selvatico: Quadro XXVI, 18. „*Bastevole intelligenza dell' antico, ma poca correzione*".) Diese Zeichnung könnte Pinturicchio schon in Rom gefertigt haben, ehe die Gruppe nach Siena gelangte.

4) Zwei weibliche Figuren, von denen die eine ein Füllhorn in der Rechten hält; Federzeichnung in den Uffizien, daselbst richtig als Pinturicchio's Werk angesehen. (Philpot 740.)

Diese vier Handzeichnungen sind offenbar alle von einer und derselben Hand.

b. P. Perugino.

1) Ein lesender Mönch, ganze Figur. Federzeichnung in der Sammlung der Uffiziengalerie von Florenz. Von Philpot photographirt, Nr. 628.

2) Die ganze stehende Figur des Sokrates (im Cambio zu Perugia). Fleissig ausgeführte Federzeichnung, ebenfalls in der Uffiziengalerie. Nr. 543 des Braun'schen Katalogs.

3) Zwei stehende männliche Figuren, von denen die eine einen Bogen spannt, die andere den Bogen abschiesst. (Wahrscheinlich Studie zu seinem Freskobilde „die Marter des heiligen Sebastianus", in der Kirche von Panicale bei Perugia.) Federzeichnung in der Sammlung des Herzogs von Aumale. Von Braun photographirt, Nr. 100.

4) Federzeichnung; Studien zu Putti in verschiedenen Stellungen. In der Sammlung der Uffiziengalerie; im Kataloge von Philpot Nr. 649.

Hat nun der junge, etwa zwanzigjährige Raffael das Bildchen der Berliner Galerie, das wir bereits unter Nr. 3 (S. 240) verzeichnet, wirklich, wie ich glaube, nach der Federzeichnung des Pinturicchio in der Albertina gemalt, so werden wir unwillkürlich zur Annahme geführt, dass Raffael während seines Aufenthalts in Perugia auch mit Pinturicchio in nahen freundlichen Beziehungen gestanden und auch von diesem Meister gar manches an sich genommen und gelernt habe, ja es ist nicht ausgeschlossen, dass die Werkstatt des Perugino mehrere Jahre von Pinturicchio geleitet wurde und dass daher der junge Raffael vielleicht ebenso sehr von Pinturicchio als von Perugino geleitet wurde. Bei einem solchen Freundschaftsverhältniss zwischen dem fast funfzigjährigen Decemvir Pinturicchio und dem zwanzigjährigen Raffael liegt die Vermuthung auf der Hand, dass der junge Urbinate aus Lernbegierde öfters auch die Werkstatt des berühmten Pinturicchio be-

sucht habe. Jene bekannte Zeichnung in der Sammlung von Oxford[1], welche vier aufrecht stehende junge Männer darstellt, von denen drei auf eine Lanze sich stützen, liefert uns, meine ich, den besten Beweis für die Richtigkeit dieser Hypothese. Auf dieser Zeichnung sehen wir nämlich denselben Jüngling in verschiedenen Stellungen dargestellt. Es ist also eine Studie nach der Natur, ein sogenanntes Actstudium und keine Composition. Hat nun Pinturicchio zur selben Stunde und nach demselben Modell dieselben Studien gemacht, was ich für das Wahrscheinlichste halte, oder hat er diese Actstudie von Raffael für eins seiner Wandgemälde in der Libreria von Siena benutzt?

So viel ist zunächst gewiss, dass Pinturicchio in einer seiner sienesischen Fresken drei von diesen vier Burschen im Mittelgrunde angebracht hat, mit Modificationen der Zeichnung: z. B. der junge Krieger mit der Lanze und dem gelben Mäntelchen, welcher auf der Actzeichnung von Raffael, fast im Profil gesehen, nach links schaut, hält in der Freske den Kopf nach rechts gewendet; der andere Bursche, der Führer, der mit rother Mütze den andern voranschreitet, lässt im Freskobilde seinen auf die Spitze gestellten linken Fuss ganz sehen, während er auf dem Blatte Raffael's anders gestellt ist; auch hält derselbe bei Pinturicchio den rechten Arm ausgestreckt und hat überdies einen Stock in der Hand, Einzelheiten, welche auf der Zeichnung Raffael's anders sich darstellen. Die mittlere Figur in der Actstudie Raffael's fehlt in der Freske. Uebrigens ist die Gruppe bei Pinturicchio natürlich viel lebendiger als in der blossen Actstudie Raffael's.

Auf Grund dieser Beobachtungen scheint mir die Vermuthung erlaubt, dass der junge Raffael im Atelier

[1] Nr. 14 im Kataloge der Raffael'schen Zeichnungen von I. C. Robinson.

des Pinturicchio dieselbe Figur in verschiedenen Stellungen nach der Natur wahrscheinlich gemeinschaftlich mit seinem ältern Freunde und Leiter Pinturicchio gezeichnet habe. Wäre es doch beinahe lächerlich, anzunehmen, dass ein in seiner Kunst ergrauter Meister, der gewesene Hofmaler des Papstes Alexander VI., von einem zwanzigjährigen Jüngling die Composition zu einer untergeordneten Gruppe in einer seiner Fresken in der Libreria des Domes zu Siena sich habe anfertigen lassen.

Vasari, der, wie dies auch schon Baron von Rumohr zu bemerken Gelegenheit nahm (II, 330), auf den Pinturicchio nicht eben gut zu sprechen war, hat nur die von der sienesischen Municipaleitelkeit erfundene Fabel blindlings für baare Münze genommen und sie durch sein Werk in Umgang gesetzt.[1]

[1] Siehe darüber den Commentar der florentinischen Herausgeber von Vasari (Ausg. Le Monnier V, 287). In dem dort mitgetheilten Vertrage heisst es unter anderm: „*Item sia tenuto fare tutti li disegni delle istorie di sua mano, in cartoni et in muro, fare le teste di sua mano tutte in fresco, et in secho ritocchare et finire infino alla perfectione*“ etc.

Mir ist es ein Räthsel, wie Rumohr im Stande war, in jenen Fresken von Siena so viele verschiedene Hände zu gewahren. Derselbe sagt nämlich (III, 45): „Sichtlich haben in der Libreria viele Gehülfen die Hand angelegt; in der Krönung des Aeneas Sylvius zum öffentlichen Poeten ist des Sodoma Hand, Geist und Geschmack unverkennbar (!!). An andern Stellen macht sich Pacchiarotto bemerklich — — andern, minder begabten Gehülfen ist das geringere in diesen Ausführungen beizumessen; Raffael's Hand indess verräth sich nirgends, nicht einmal in den beiden Gemälden, welche sicher nach seinen Entwürfen (was ebenfalls unrichtig ist) ausgeführt worden sind.“

(Ist irgendeines Gehülfen Hand in der einen oder der andern jener Fresken bemerklich, so dürfte es, meiner Ansicht nach, in einigen Landschaften die des Matteo Balduzzi sein, und in mehrern Figuren auf der Decke die des Eusebio da S. Giorgio.)

Meiner Ansicht nach sind die acht oben bezeichneten Werke, natürlich neben vielen Zeichnungen, die hier aufzuführen zu weit führen würde, von Raffael während der ersten Jahre seines Aufenthalts in Perugia und unter dem unmittelbaren Einflusse seiner Meister Pietro Perugino und Pinturicchio ausgeführt worden, also zwischen den Jahren 1500 und 1502. Gegen Ende des letztern Jahres begab sich Pietro nach Florenz und brachte dann die meiste Zeit der folgenden Jahre 1504 und 1505 theils hier, theils in Città della Pieve, seinem Geburtsorte, zu.

Nach der Abreise seines Meisters von Perugia[1]

Anderer Meinung sind die Herren Crowe und Cavalcaselle (III, 281), welche sagen: „*We have no doubt that he is correctly described by Vasari as having engaged many of the apprentices and workmen in the school of Perugino. We shall find that amongst these young Raphael was probably included*“, und Seite 287: „*and the ressemblance of style between those of young Sanzio now at Venice* (Zeichnungen) *and others which repeat scenes depicted in the Piccolomini (?) library strengthens the belief that he did so.*“

[1] Die Reise Raffael's nach Siena, um dort dem Pinturicchio in seinen Freskomalereien in der Libreria des Domes hülfreiche Hand zu leisten, nimmt heutzutage wol kein ernsterer Kunstforscher mehr an. Es war dies offenbar eine pure Erfindung des sienesischen Lokalpatriotismus. Ist doch kein Zug in jenen Freskobildern wahrzunehmen, der über die Kunstfähigkeit des Pinturicchio hinausginge, im Gegentheil scheinen mir in denselben die Fehler des Meisters sowol in den Compositionen als auch in der Zeichnung vielleicht stärker als anderswo zu Tage zu treten. Passavant gibt zwar zu, dass Raffael an jenen Fresken keinen directen Antheil gehabt habe, und citirt zum Beweise die „Geschichte von Siena“ von Sigismund Tizio, worin ja kein Wort stehe, das auf eine Cooperation Raffael's an jenen Wandgemälden sich deuten liesse. Da jedoch die Federzeichnung nach den Grazien in Marmor, die sich in jener Libreria befanden, als Zeichnung Raffael's allgemein anerkannt werde (diese Zeichnung gehört zum Cyklus sogenannter Raffaelischer Handzeichnungen in der Venetianischen Akademie), so müsse,

scheint Raffael sein Verhältniss zu Pinturicchio intimer gestaltet zu haben, wovon unter anderm die schon erwähnte kleine Madonna zwischen zwei Heiligen in der Berliner Galerie, nach der Zeichnung des Pinturicchio ausgeführt, sowie einige Zeichnungen des jüngern Urbinaten einen Beweis liefern.

Jener Zeit ungefähr mag auch der kostbare kleine „Salvator Mundi“ der öffentlichen Galerie Tosi in Brescia angehören. Das Bild stammt aus einer Familie von Pesaro, unweit Urbino, wo es Raffael zu Ende des Jahres 1503 oder Anfang 1504 gemalt haben könnte. (Vom Photographen Capitanio in Brescia aufgenommen.)

Im folgenden Jahre 1504 vollendete er das herrliche Bild „die Vermählung der Maria“ für die Kirche von S. Francesco in Città di Castello (Breragalerie). Es ist merkwürdig, dass in diesem Gemälde, dessen Composition, wie bekannt, dem Perugino angehört, Raffael zum Theil wieder auf seine frühere Timoteische Form der Hand und der Füsse zurückkommt. Auch die russigen Schatten und rabenschwarzen Pupillen seiner frühern Bilder (Nr. 2, 3, 4) sind hier verschwunden, und die Fleischtöne haben eine hellere Färbung der Schatten angenommen, die mehr der Carnation in den Bildern des Timoteo als des Perugino ähnlich ist.

Im Frühjahr 1504 besuchte Raffael, nach einer Abwesenheit von fast vier Jahren, seine Vaterstadt Urbino. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass er während der zwei oder drei Monate, die er dort zubrachte, für den

schliesst Passavant, der junge Raffael sich in Siena längere Zeit aufgehalten haben (I, 60). Wie wir jedoch bereits gesehen, gehört auch die Zeichnung mit den zwei Grazien nicht Raffael, sondern dem Pinturicchio an, was übrigens nicht die Möglichkeit ausschliesst, dass Raffael schon im Jahre 1503 seinem Freunde und Lehrer Pinturicchio einen kurzen Besuch in Siena abgestattet habe.

Herzog Guidobaldo den von Passavant bezeichneten „heiligen Georg“ (jetzt im Louvre; von Braun photographirt) ausführte, ja dafür vielleicht im Atelier seines Freundes und ehemaligen Lehrers Timoteo Viti sich etablirte.[1]

Gegen Mitte October desselben Jahres 1504 kam Raffael zum ersten male nach Florenz. Hier scheinen die Werke von Lionardo da Vinci und Michelangelo auf den jungen Urbinaten den tiefsten, nachhaltigsten Eindruck ausgeübt zu haben. Wie sehr er namentlich von dem anmuthsvollen Wesen Lionardo's sich angezogen gefühlt, ersehen wir nicht nur aus mehrern Handzeichnungen aus dieser ersten florentinischen Epoche[2], sondern ebenso deutlich aus dem Bildnisse der Magdalena Doni, das unwillkürlich an das Porträt der Mona Lisa del Giocondo von Lionardo erinnert.[3]

[1] Wir wissen übrigens, dass Raffael dreimal, d. h. in den Jahren 1504, 1506 und 1507 in Urbino war.

[2] Vor allem nenne ich das Blatt mit der flüchtig hingeworfenen Skizze nach dem Carton von Lionardo's „Reiterkampf um die Fahne“; auf demselben Blatte: der Profilkopf eines Alten und ein Pferdekopf, alle drei Nachbildungen nach Lionardo. Daselbst ebenfalls noch die Studie eines männlichen Kopfes, den Raffael im folgenden Jahre zu seinem heiligen Placidus im Wandgemälde von S. Severo in Perugia benutzte. Diese Zeichnung befindet sich in der Sammlung von Oxford (Nr. 15 des Braun'schen Katalogs). Eine zweite Zeichnung mit der Feder nach dem Carton von Lionardo besitzt die Sammlung in Dresden, Nr. 79 des Braun'schen Katalogs (zwar nicht von Raffael's Hand). Eine dritte Federzeichnung aus dieser Zeit ist die Nachbildung des „David“ von Michelangelo. Raffael stellte den berühmten Koloss vom Rücken dar. (Die Originalzeichnung im Britischen Museum, Nr. 79 des Braun'schen Katalogs.)

[3] Die meisterhafte Federzeichnung zu diesem Bildnisse befindet sich in der Sammlung des Louvre; Nr. 329 im Katalog Reiset, und Nr. 255 des Braun'schen Katalogs. Die Form der Hand ist sehr charakteristisch. Im Porträt des Gemahls sind die Schatten noch Peruginesk schwarz, die Landschaft auf diesem Bilde ist aber wieder Timoteisch.

Neben den Bildnissen der Ehegatten Doni (im Palazzo Pitti) mögen in derselben Zeit die Madonna di Casa Tempi (in der Münchener Galerie), die sogenannte Madonna del Granduca (im Palazzo Pitti) und die Madonna bei Lord Cowper in Panshanger in der Nähe von London, eine der wunderherrlichsten aller Madonnen Raffael's, angehören. Erinnert nun Raffael in den zwei erstern der ebengenannten Madonnenbilder mehr an Timoteo als an Perugino [1], so erscheint in dem letztern Bilde der junge Künstler schon in seiner ganzen Selbständigkeit vor unsern Augen. Aus diesem Bilde weht der bezaubernde Duft seiner göttlichen Seele in seiner ganzen Fülle uns entgegen.

Im Madonnenbilde der Berliner Galerie (Nr. 145) behält Raffael, an Pinturicchio sich anschmiegend, die von der sienesischen Schule nach Perugia gebrachte Anordnung bei mit den zwei zur Seite der Madonna stehenden Heiligen, gerade so wie wir dies auf den meisten Madonnenbildern eines Tiberio d'Assisi, eines Spagna, des Pinturicchio u. a. beobachten. Andererseits machen wir die Beobachtung, dass Raffael seit seinem ersten Aufenthalte in Florenz der Landschaft als Staffage seiner Madonnenbilder eine grössere Bedeutung zumisst. In allen Raffaelischen Madonnenbildern, deren Entstehung man in die folgenden Jahre 1505, 1506 und 1507 setzen darf, wie z. B. in jener unter Nr. 147 der Berliner Galerie, der Jungfrau im Grünen der Belvederegalerie von Wien, in der Madonna del

[1] Sowol in der Madonna de' Tempi als in der del Granduca ist der schwärmerische, sehnsuchtsvoll schmachtende Zug des Perugino verschwunden, die Carnation ist heller und mehr der des Timoteo ähnlich als der dunklern Färbung des Perugino. Freilich lässt Raffael, was Naturwahrheit, geistreiche Auffassung und Tiefe der Empfindung anlangt, in dem einen wie in dem andern Bilde seine ehemaligen Lehrer weit hinter sich zurück.



MADONNA DEL DUCA DI TERRANOVA, VON RAFFAEL,
IN DER KÖNIGL. GALERIE ZU BERLIN.

[Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.] S. 253.

Cardellino der Tribuna in Florenz u. s. f., sehen wir die Jungfrau mit dem Christkinde und dem kleinen Johannes in heiterer offener Landschaft vor uns. Später umstellt Raffael die Madonna zuweilen auch mit Gliedern der heiligen Familie, wie Joseph, Elisabeth, Anna. Es ist dies eben der bedeutsame Wendepunkt in der italienischen Kunstgeschichte, wo die Kunst aus der Kirche tritt und das Freie sucht: die Madonna vermenschlicht sich und wird zur zärtlichen Mutter.

Der erste Aufenthalt Raffael's in Florenz mag ungefähr bis zum Sommer des Jahres 1505 gedauert haben. Er kehrte sodann wieder nach Perugia zurück, woselbst er, wie es scheint, drei Monate zubrachte, bis er nach Florenz zurückkehrte. In diese Zeit dürften etwa die folgenden Werke zu setzen sein: die „Madonna“ der Berliner Galerie, Nr. 247A, die „Jungfrau im Grünen“ in Wien, die sogenannte „Madonna degli Ansidei“ (in der National Gallery), der obere Theil des Wandgemäldes im Kloster von S. Severo in Perugia.

Gehen wir nun pflichtgemäss zur Betrachtung der sogenannten „Madonna del Duca di Terranova (Nr. 247A) in der Berliner Galerie über.

Wenn wir in den Madonnen di Casa Tempi, del Granduca und in den Bildnissen der Ehegatten Doni eine Art Rückkehr zur Weise des Timoteo wahrzunehmen Gelegenheit hatten, so sehen wir in der „Jungfrau im Grünen“ und mehr noch in dieser „Madonna del Duca di Terranova“ in Raffael neben florentinischen Einflüssen auch Peruginische Eindrücke wieder wach werden, wie dies zu meiner Freude auch Herr Dr. Julius Meyer bemerkt. Der kleine Putto, links von der Jungfrau, erinnert sehr an Meister Pietro. Die runde Form des Bildes scheint auf florentinische Bestellung zu deuten. Aus den eben berührten Gründen könnte meiner Ansicht nach der Schluss gezogen wer-

den, dass die Entstehung dieses schönen Bildes etwa in den Spätherbst des Jahres 1505 und mehrere Monate vor der „Jungfrau im Grünen“ zu setzen sei. Dass Raffael auch zu diesem Gemälde eine Zeichnung seines Meisters Perugino benutzt hat, darf uns nicht befremden. Täusche ich mich nicht, so muss Raffael wahrscheinlich schon früher die in seinem Sinne modificirte Copie nach der Federzeichnung des P. Perugino (jetzt im Berliner Kupferstichcabinet) gemacht haben, welche Raffaelische Copie in der Sammlung von Lille sich vorfindet (Nr. 46 des Braun'schen Katalogs).[1] Raffael hat in seinem Bilde den heiligen Hieronymus und den Engel weggelassen, welche auf der Handzeichnung hinter der Madonna stehen, und dafür zur bessern Raumausfüllung des Tondo zur Linken der Jungfrau einen Putto gesetzt.[2] Wie schon bemerkt, hat Raffael die Composition

[1] Diese sehr interessante, skizzenhaft mit der Feder hingeworfene Zeichnung rathe ich allen meinen jungen Freunden sich zu verschaffen, um sie zu ihrer Belehrung mit der Federzeichnung von Meister Perugino zusammenhalten und vergleichen zu können. Solche Studien dürften mehr als alle gedruckten Auseinandersetzungen zur innigern Bekanntschaft mit dem Wesen Raffael's verhelfen.

[2] Merkwürdigerweise hielt sich Raffael bei Ausführung seines Bildes mehr an die Originalzeichnung seines Meisters als an die von ihm modificirte Nachbildung. Im Gemälde sind nämlich folgende Modificationen der Peruginischen Originalzeichnung von Raffael eingeführt worden: die Lage und Geberde des Christkindes ist natürlicher, lebendiger und feiner in den Linien als in der Zeichnung des Perugino; der linke Fuss des Christkindes liegt im Bilde über dem rechten, in der Zeichnung stösst das rechte Füsschen unschön an den Knöchel des linken; die harte Linie, die vom Nacken des Jesuskindes bis zur Fussspitze seines linken Fusses läuft, ist im Bilde geändert, wodurch die Bewegung des Körpers an Anmuth gewonnen hat. Die Stellung des linken Armes und der beiden gespreizten Knie der Jungfrau, in der Zeichnung des Perugino hart und unschön, ist im Bilde sinnig

zwar dieses mal nicht dem Pinturicchio, wol aber seinem andern Meister, dem Pietro Perugino entlehnt. Bei Zusammenstellung der Photographien dieser beiden Zeichnungen, d. h. der Originalzeichnung des Pietro (in Berlin) und der flüchtig hingeworfenen Copie Raffael's (in Lille), erscheinen mir nun die sinnvollen Modificationen, die der junge Raffael in dem Originale seines Meisters einzuführen für gut erachtete, vom höchsten Interesse, so z. B. an der Stellung und der Geberde des heiligen Hieronymus und des Christkindes, an der Stellung des linken Armes der Madonna u. a. m. Auch hat er den bei Perugino allzu langen Oberkörper der Jungfrau richtig verkürzt; mit einem Worte, diese flüchtige Nachbildung des jungen Raffael bekundet auf eine schlagende Weise die volle Selbständigkeit und Superiorität, die

modificirt; auch die Kopfbewegung der Jungfrau ist im Bilde würdiger, weniger sentimental und süsslich als in der Zeichnung; ihr linker Arm mit der nichtssagenden Handgeberde und dem steifen Mantel darüber ist im Bilde ebenfalls vortheilhaft geändert u. s. f. Es muss hier noch bemerkt werden, dass die bewusste Federzeichnung des Perugino in Berlin von Dr. Bode und seinen Collegen noch immer dem Raffael zugeschrieben wird. Ich denke jedoch, dass jeder feinere Kenner von Handzeichnungen mir zugeben wird, dass dieselbe alle Kennzeichen aufweise, nach welchen die Federzeichnungen des Pietro Perugino von denen seiner Schüler und Nachahmer unterschieden werden können. Ich will hier nur folgende bezeichnen: die Form des Ohres und der Hand, welche wol die des Perugino, aber keineswegs die des jugendlichen Raffael ist; die dem Pietro eigenthümliche schlauchartige Form des Bauches in der Figur des Christkindes, sowie der Gesichtsausdruck desselben; die harten, leblosen Umrisse sowol beim Christkinde als beim kleinen Johannes; die tiefschwarzen Schatten, namentlich am linken Backen des heiligen Hieronymus. Die bauschigen Querfalten auf dem linken Knie der Jungfrau und am Hemdchen des kleinen Johannes sind dieselben, welchen wir in den Federzeichnungen des Perugino und auch in denen des Pinturicchio zu begegnen gewohnt sind, nie aber bei Raffael.

er schon zu jener Zeit seinem ehemaligen Meister gegenüber sich erworben hatte.

Wenn wir dieses bescheidene und schüchterne Wesen, das den jungen Raffael veranlasste, sich bei der Composition seiner Jugendwerke an seine ältern und berühmten Meister anzulehnen, vergleichen mit der fröhlichen Zuversicht, mit der andere hochbegabte Altersgenossen, wie z. B. Andrea del Sarto, Correggio, sich auf eigenen Füssen bewegten, so können wir dieses merkwürdige psychologische Phänomen nicht anders erklären als durch die fast weiblich sich anschmiegende Natur des herrlichen Jünglings, der seiner eigenen Kraft weniger zutraute als der seiner weit unter ihm stehenden Meister Perugino und Pinturicchio.

Im Sommer des Jahres 1506 scheint Raffael schon wieder nach Florenz zurückgekehrt zu sein, nachdem er sein Wandgemälde in S. Severo zu Perugia unvollendet hatte stehen lassen. In Florenz malte er unter anderm auch die schöne sogenannte Madonna del Cardellino, die wir in der Tribuna zu Florenz, trotz der diesem Bilde zugefügten Unbilden, noch immer bewundern. (Die Zeichnung dazu befindet sich in Oxford; Braun Nr. 23.) Auch begann er in Florenz später das grosse Altarbild für die Familie Dei (Nr. 165, im Palazzo Pitti), wo die Einflüsse des Fra Bartolommeo della Porta sich so bemerklich machen. Leider liess Raffael auch dieses Bild unvollendet, da dringende Geschäfte ihn wieder nach Perugia zurückgerufen zu haben scheinen. Raffael war schon damals sowol in Florenz als in Perugia und Urbino ein berühmter Meister, sodass Bestellungen von allen Seiten ihm zuflossen, und er darum genöthigt war, zu Gehülfen seine Zuflucht zu nehmen. Wir dürfen uns daher nicht wundern, dass gar manches in dieser Epoche seiner Thätigkeit (vom Ende des Jahres 1506 bis Mitte 1508) aus seinem Atelier hervorgegangene Werk die Raffaelische

Abstammung minder rein zur Schau trägt als die frühern Werke.

Am Schlusse meiner vielleicht allzu langen Plauderei über Timoteo Viti's Verhältniss zum jungen Raffael drängt es mich, an meine Leser die Bitte zu richten, die langen Auseinandersetzungen und Abschweifungen zur Begründung meiner Hypothese mir zu gute halten zu wollen. Es mag wol sein, dass das Resultat meiner Forschungen über die Entwickelungsgeschichte des Urbinaten nur eine Illusion sei. Doch wird man mir vielleicht so viel wenigstens einräumen, dass meine Hypothese der Wahrheit näher zu kommen scheint, als was uns Vasari, Rumohr und Passavant über den Entwickelungsgang des jungen Raffael erzählt haben.

Der Punkt nun, welchen bei dieser langen Auseinandersetzung besser aufzuklären mir am Herzen lag, war der Beweis, dass Timoteo Viti in keinem Falle als Schüler oder Nachahmer Raffael's angesehen werden dürfe, und diesen Beweis hoffe ich, so gut es mir eben möglich war, thatsächlich geliefert zu haben.

Bevor wir aber von den Werken der Frühzeit Raffael's Abschied nehmen, wollen wir noch einen Blick dem zwar sehr verdorbenen, aber noch immerfort reizenden Bildchen in der Berliner Galerie schenken, welches die Nr. 147 trägt und unter dem Namen der „Madonna di Casa Diotalevi" bekannt ist. Es stellt Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes dar. Mir scheint es, dass auch aus diesem Bilde trotz der Unbilden, die es erfahren hat, noch immer Raffaelischer Geist uns entgegenschimmere. Die Formen des Ohres und der Hände sind die seinigen, die Leuchtkraft des Incarnats, die kein anderer wie er hat, und der Farbenimpasto gleichfalls, der landschaftliche Hintergrund erinnert an den auf der „Madonna di Casa Tempi" in der Münchener Galerie. Allerdings hat das Gemälde seine Epidermis eingebüsst und haben namentlich der Mund

und die Augenpartien der Maria durch Uebermalung gelitten. Täusche ich mich nicht, so dürfte dieses Bild kurze Zeit vor der „Madonna di Casa Tempi" entstanden sein. Hier ist Raffael ganz und gar Schüler des Perugino und nicht des Pinturicchio.

Meine freundlichen Leser werden es mir nicht verargen, wenn ich bei dieser Auseinandersetzung meiner eigenen Auffassung nur die einiger andern Raffaelisten berücksichtigt habe, welche in ihrem eigenen Lande als Autoritäten angesehen werden; denn welcher Kunstliterat schreibt heutzutage nicht über Raffael's Erziehung? Auch habe ich die meisten Ergüsse jener Herren nicht gelesen, denn gegen die Dummen vermögen selbst die Götter nichts. Auch verhallen ihre Stimmen in der Wüste.

Bei dergleichen Untersuchungen kann man freilich nicht alles beweisen; ein gut Theil unserer Schlussfolgerungen bleibt der Intuition überlassen und diese lässt sich doch nicht controliren. Somit dürfen wir auch nicht erwarten, dass alle unter unsern Lesern unsern Schlüssen zustimmend folgen werden; gar viele unter ihnen dürften vielleicht eher der Meinung meiner Gegner in diesem oder jenem Punkte sich anschliessen.

Bei solchen Studien ist die Hauptsache doch immer die, dass unser Kunstsinn und unser Auge geschärft wird und dass wir dadurch dem Verständniss der grossen Künstler immer näher treten.

ANHANG.

Drei Aufsätze von Ivan Lermolieff.

Erster Aufsatz.

Perugino oder Raffael?

Einige Worte der Abwehr.

I.

Unter den verschiedenen Familien, Arten und Abarten der Menschenkinder, die auf diesem Erdball sich herumtummeln und den *struggle of life* durchkämpfen, ist wol, wenn man die Familie der Theologen und die der Politiker ausnimmt, die Species der Kunstkritiker die rauflustigste und bissigste. Es mag das als ein untrüglicher Beweis dafür gelten, dass Religion, Vaterlandsliebe und Kunst stärker als jede andere Geistesthätigkeit unsere Blutkörnchen in Wallung zu setzen vermögen. In der That, die Haare stehen einem zu Berge, wenn man von den grimmigen Zweikämpfen liest, die z. B. vor einem halben Jahrhundert zwei Hauptkämpen der Kunstforschung, der Hofrath Aloysius Hirt einerseits und der Baron von Rumohr andererseits, ausgefochten haben. Wird uns doch bei den Keulenschlägen, den Säbelhieben, den Dolchstichen schier zu Muthe, als versetzte man uns plötzlich zurück in die Finsterniss des Mittelalters, wo Gewalt und Uebermuth bei jedem Zwiste den Ausschlag zu geben pflegten!

Stellt man aber jenes wilde Kampfgeschrei, mit dem die eben genannten Ritter aufeinander losstürzten, der würde- und massvollen, ja ich möchte fast sagen, väterlich wohlwollenden Sprache gegenüber, in der das Cartell abgefasst ist, mit dem Herr Director Friedrich Lippmann in dem „Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen“ (II, 1) mich in die Schranken fordert, so darf man wol mit einem gewissen Stolze auf die Fortschritte in der Gesittung hinblicken, welche die europäische Cultur in den letzten fünf Decennien gemacht hat. Die Streitfrage, welche zwischen Herrn Director Lippmann und mir entbrannt ist, wurde durch drei unschuldige Handzeichnungen veranlasst, von denen die eine in Berlin, die andere in der Albertina in Wien, die dritte endlich in der Sammlung Wicar zu Lille sich befindet.

In meinen kürzlich erschienenen kritischen Auslassungen über die Werke der italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin [1] wurde nämlich, bei Besprechung zweier Raffaelischer Madonnenbilder (Nr. 247A und 145) der Berliner Galerie, jener Handzeichnungen als solcher gedacht, welche dem jungen Raffael für diese seine Gemälde zum Vorbilde dienten. Von diesem schrieb ich die eine, nämlich das jüngst von Director Lippmann für die Berliner Sammlung erworbene Blatt, dem Pietro Perugino, die zweite in der Albertina dem Pinturicchio, und die dritte in Lille dem Raffael zu.

Dieser meiner Annahme widersprach nun Herr Director Lippmann auf das energischste, indem er mir den Vorwurf machte, den Raffael in der berliner Hand-

[1] Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin; ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem Russischen übersetz von Dr. Joh. Schwarze. (Leipzig, E. A. Seemann, 1880.)

zeichnung mit dem Perugino, in jener der Albertina mit dem Pinturicchio verwechselt, und endlich drittens das Machwerk eines beliebigen spätern Copisten der Hand des göttlichen Raffael zugemuthet zu haben. Wären diese schweren Beschuldigungen von irgendeinem ungenannten oder unbekannten Liebhaber oder Kunstliteraten ausgegangen, so würde ich stillschweigend die Achseln gezuckt haben; da jedoch die Anklagen aus dem Munde eines in Deutschland wohlbekannten und hochgeehrten Kunstkenners kommen, so werden es meine freundlichen Leser nicht nur verzeihlich, sondern wol auch löblich finden, wenn ich diesmal von dem in meiner Vorrede ausgesprochenen Vorhaben, in keinerlei Polemik mich einlassen zu wollen, abstehe und zu meiner Vertheidigung die Feder ergreife. Auch wäre es gewiss meinerseits geradezu eine Unschicklichkeit, die Gegenansicht eines Mannes von dem Gewichte des Herrn Director Lippmann unberücksichtigt zu lassen, und ihm nicht Rede und Antwort zu stehen, da es uns beiden gewiss nicht sowol um die Aufrechthaltung der eigenen Meinung als vielmehr um die Wahrheit zu thun ist.

Damit nun diejenigen unter den Freunden italienischer Kunst, welche an der Lösung dieser etwas verworrenen Streitfrage ein besonderes Interesse nehmen sollten, in die Lage gesetzt werden, ein unparteiisches Urtheil sich zu bilden, möge es mir gestattet sein, ihre Aufmerksamkeit und Geduld etwas länger in Anspruch zu nehmen, als es eigentlich an diesem Orte verstattet sein dürfte. Indess der Gegenstand selbst ist für jeden Kunstfreund von so hohem Interesse, dass ich vielleicht hoffen darf, trotz der unvermeidlichen Pedanterie, meine Leser nicht allzu sehr zu langweilen.

Der erste von Director Lippmann mir gemachte Vorwurf ist also, in der 1880 in den Besitz der Berliner Sammlung gelangten Federzeichnung (Fig. A) die Hand des Pietro Perugino erblickt zu haben, während die-

selbe doch nicht nur von ihrem ehemaligen Besitzer, Don José de Madrazo in Madrid, sondern auch von dem bekannten Raffael-Biographen Passavant[1] und neuerdings selbst von Herrn Professor Hermann Grimm als von der Hand Raffael's anerkannt und beschrieben worden sei.

Ich begreife sehr wohl, dass es keine leichte Sache ist, selbst sehr gelehrten, einem intensivern Studium der Peruginischen oder Raffaelischen Handzeichnungen freilich etwas fernstehenden Kunstfreunden, wie es die meisten meiner Leser sein dürften, den Unterschied klar zu machen, der in der Mache zwischen einer Federzeichnung des Perugino und einer Federzeichnung seines Schülers und Gehülfen Raffael besteht. Dergleichen Kenntnisse kann man im Grunde doch nur bei solchen Leuten von Fach erwarten, welche durch tiefgehende Studien eine intimere Vertrautheit mit der Manier dieser zwei in manchen Schulbeziehungen sich zwar sehr ähnlich sehenden, in der geistigen Begabung jedoch so weit voneinander abstehenden Meistern erlangt haben. Und ich muss selbst gestehen, die Erfahrung gemacht zu haben, dass sonst hochgebildete Leute, die freilich in

[1] Siehe dessen „Raphael“, französ. Ausgabe, II, 525, Nr. 584: „*La Vierge tient l'enfant Jésus sur ses genoux et celui-ci reçoit une banderole que lui présente le petit S. Jean. A droite S. Joseph; au-dessus de ce groupe on voit encore une tête d'ange. Ce dessin à la plume rappelle encore la manière du Pérugin. Au verso: La Vierge de la maison Staffa Connestabile, à Perouse. C'est une première pensée pour le tableau. La Vierge est tournée vers le coté gauche, tenant l'enfant Jésus dans ses bras.*“ — Die Mache ist sowol auf der einen als auch auf der andern dieser zwei Zeichnungen dieselbe, und wir begreifen daher nicht, wie der selige Passavant nicht auch bei dieser zweiten an Perugino erinnert wurde. Auch erkannte er nicht, dass die erste Zeichnung von Raffael zu seinem Bilde der sogenannten *Madonna del duca di Terranova* benutzt wurde.

der Kunstwissenschaft nur Laien waren, zwischen der ebengenannten berliner Zeichnung des Perugino und der skizzenhaft hingeworfenen Nachbildung derselben von



A. Perugino's Vorbild zur Terranova-Madonna von Raffael, im Museum zu Berlin.

Raffael, beim ersten Blicke wenigstens, der erstern den Vorzug zu geben pflegten; augenscheinlich nur darum, weil eine sorgfältig ausgeführte Zeichnung den Laien immer mehr anmuthet als eine nur flüchtige, wenn auch mit der feinsten künstlerischen Empfindung hingeworfene Skizze.

Bei genauer Betrachtung der berliner Zeichnung, von welcher in Fig. A ein Facsimile gegeben ist, fallen uns vor allem in die Augen die harten, noch sehr quattrocentistischen Umrisse, die unschöne, dem Perugino jedoch eigenthümliche schlauchartige Form des Rumpfes beim Christkinde[1], die bauschigen Querfalten auf dem rechten Knie der Jungfrau, die breite, etwas hölzerne Form der Finger, die dichten Kreuzstriche, mit denen die Schatten angegeben sind, namentlich am Contour des Halses und der Wange. Wenn wir nun die Mache auf dieser Zeichnung mit der auf andern beglaubigten Federzeichnungen des Pietro Perugino, z. B. mit der berühmten „Taufe Christi“ in der Louvresammlung[2], die wir in Figur B reproduciren, vergleichen, so können wir nicht umhin, in der berliner Zeichnung die Hand des Perugino und keineswegs die des jungen Raffael zu erkennen.

Betrachten wir hingegen mit einiger Aufmerksamkeit alle bekanntern Handzeichnungen aus der Frühzeit Raffael's (1500—1506), so werden wir finden, dass dieselben in der Mache von denen des Perugino abweichen und mit der Zeichnung in der Sammlung Wicar zu

[1] Man vergleiche die Kinderstudien, Federzeichnung des Perugino in der Uffiziensammlung von Florenz; Alinari Nr. 3952.

[2] Zum bessern Vergleiche führe ich noch folgende Peruginische Federzeichnungen an:

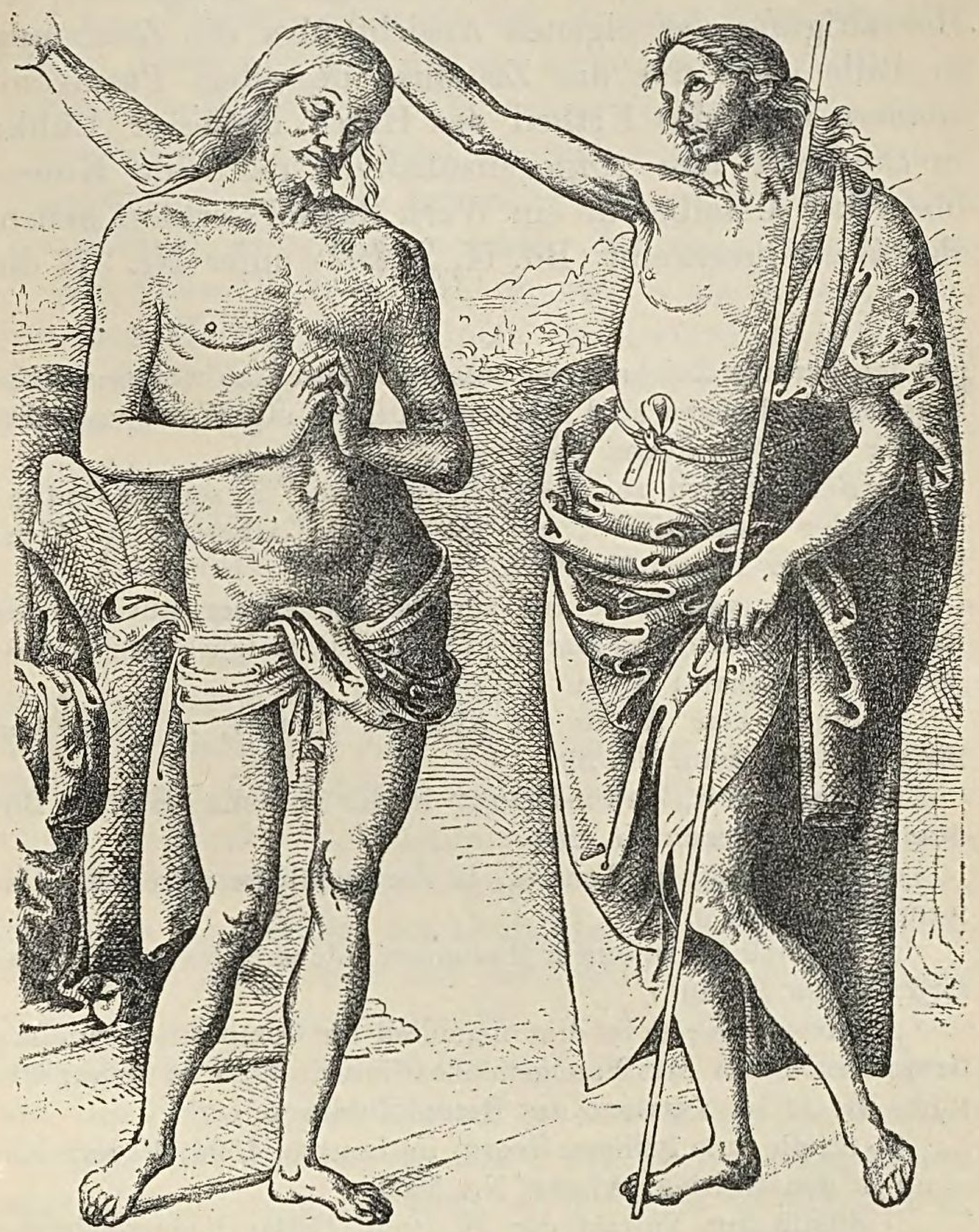
a) Die ganze stehende Figur des Sokrates, Studium zu dem Wandgemälde im „Cambio“ zu Perugia; Federzeichnung in der Uffiziensammlung; Alinari Nr. 3849.

b) Fünf Apostelfiguren, Federzeichnung in den Uffizien; Alinari Nr. 79.

c) Ein lesender Mönch, ganze Figur, Federzeichnung, ebenfalls in der Uffiziensammlung zu Florenz; Alinari Nr. 3848.

d) Studie zu seinem Wandgemälde in Panicale „Die Marter des heiligen Sebastian“; Federzeichnung in der Sammlung des Herzogs von Aumale; Braun Nr. 100.

Lille (Figur C) eine jedem Auge wahrnehmbare Verwandtschaft haben.[1] Führt nun Herr Director Lipp-



B. Taufe Christi, Zeichnung von Perugino, im Louvre.

[1] Ich ersuche diejenigen unter meinen Lesern, welche sich von der Richtigkeit dieser meiner Behauptung vollkommen zu überzeugen wünschen, folgende Photographien von Raffael's Handzeichnungen aus dieser seiner Frühzeit sich verschaffen und sie

mann für die Richtigkeit seiner Benennung der berliner Zeichnung die Gewährschaft Passavant's und des Herrn Prof. H. Grimm an, so erlaube ich mir meinerseits zur Bekräftigung der eigenen Ansicht über die Zeichnung in Lille nicht nur das Zeugniss desselben Passavant, sondern auch das Urtheil des Herrn Professor Lübke in Stuttgart ihm entgegenzuhalten, da beide Kunsthistoriker dieselbe für ein Werk Raffael's erklärt haben. Passavant beschreibt (Bd. II, S. 482) unter Nr. 377 die

mit den berliner Zeichnungen zusammenhalten zu wollen; solche Zusammenstellungen sind überzeugender als alle Worte und lehrreicher als alle schönen Phrasen:

a) Federstudien zur heiligen Jungfrau, in seinem Dudley-Bilde „der Gekreuzigte", um 1500—1501; Albertina in Wien; Photographie Alinari Nr. 3975.

b) Studie zum Kopfe und zur Hand eines der musicirenden Engel in der „Krönung Mariä" (Vatican) vom Jahre 1502—1503; Britisches Museum; Braun Nr. 70.

c) Studie zum Kopfe des Apostels Thomas, zu demselben Bilde; Lille; Braun Nr. 58.

d) Studie zur „Verkündigung" in der Predella desselben Bildes; Louvre; Braun Nr. 266.

e) Darstellung im Tempel, in der nämlichen Predella; Oxford; Braun Nr. 5.

f) Federskizze zu einem Madonnenbildchen, 1500—1501; Oxford; Braun Nr. 10.

g) Actstudien; es ist dies angeblich die Composition zu einer Gruppe in einem der Wandgemälde Pinturicchio's in Siena; Oxford; Nr. 14 im Kataloge des Herrn Robinson.

h) Studie zum heiligen Georg, im Louvre, 1504; Federzeichnung in den Uffizien; Alinari Nr. 3809.

i) Studie zum Porträt der M. Doni (1504); Federzeichnung im Louvre; Braun Nr. 255.

k) Studie zum heiligen Georg, in Petersburg, 1506; Federzeichnung in den Uffizien; Alinari Nr. 3810.

l) Federzeichnung zum Madonnenbildchen in der Esterhazygalerie zu Budapest; Uffiziensammlung; Philpot Nr. 1107.

m) Handstudie aus Nachbildungen nach Lionardo da Vinci, um 1504; Oxford; Braun Nr. 15.

Zeichnung in der Sammlung Wicar zu Lille folgendermassen: „*La Vierge tient l'enfant Jésus qui reçoit une banderole des mains du petit S. Jean, amené par un ange. Derrière l'enfant Jésus on voit le vieux patriarche Zachérie; dessin à la plume dans la manière florentine du maître; feuille centrée.*" Der selige Passavant gab somit beide Zeichnungen, sowol die früher bei Madrazo und gegenwärtig in Berlin befindliche als auch die in Lille dem Raffael; die erstere erschien ihm als in der Manier des Perugino (1500—1503), die zweite als in der florentinischen Manier (1504—1505) des Urbinaten gefertigt; der heilige Joseph in der ersten wurde zum Patriarchen Zacharias in der zweiten Zeichnung, was übrigens nichts zu bedeuten hat. Die Hauptsache für uns ist ja, dass sowol Passavant als Herr Prof. Lübke[1] die Zeichnung in Lille dem göttlichen Raffael zuerkannten, während Herr Director Lippmann „es kaum verstehen kann", wie man dieses Blatt für eine echte und sogar mustergültige Zeichnung Raffael's hat erklären wollen. Ihm erscheint daher nothwendigerweise die Zeichnung in Lille als das Werk eines „beliebigen spätern Copisten", und zwar unter folgender Beweisführung: „erstens zeige diese Kreidezeichnung keine Compositionsänderung in dem Sinne der Anordnung des Gemäldes, und zweitens werde links, was sich weder auf der berliner Federzeichnung noch auf dem Rundbilde (Nr. 247A) der Berliner Galerie findet, der rechte Arm des Engels, der seine Hand auf die Schulter des kleinen Johannes legt, sichtbar".

Was nun den ersten dieser von Director Lippmann angeführten Gründe betrifft, so muss ich offen gestehen, dass ich wieder meinerseits denselben nicht verstehen

[1] Siehe „Geschichte der italienischen Malerei", S. 229: „Eine ungemein geistreiche, mit der Feder hingeworfene Skizze im Museum zu Lille (Braun 46) enthält die Hauptfigur der Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes" u. s. w.

kann, da ja die Zeichnung in Lille eine zwar mit feinem Sinne modificirte Copie, aber immerhin, wie ich behauptet habe, eine Copie ist. Hätte Raffael auch die Composition seines Meisters geändert, dann würde von Copiren selbstverständlicherweise nicht mehr die Rede sein können.

Der zweite von Herrn Director Lippmann vorgebrachte Grund scheint mir insofern etwas naiv, als auf dem Rundbilde Raffael's der Engel gar nicht da ist und somit weder sein linker noch sein rechter Arm sichtbar sein kann. Auf der berliner Zeichnung nun ist dieser rechte Arm des Engels nur deshalb unsichtbar geworden, weil das Blatt beschädigt ist und daher der rechte Arm des Engels einer Amputation unterworfen worden war.

Vergleichen wir nun aber diese eben besprochenen zwei Zeichnungen A und C, die in Berlin und die in Lille befindliche, untereinander, so machen sich, meine ich, folgende Unterschiede bemerklich:

1) Auf der berliner Zeichnung (A) ist der Körper der Jungfrau, von der Schulter bis zur Hüfte, augenscheinlich zu lang gerathen; auch begreift man nicht recht, wo die Hüften angesetzt sind. Auf der Kreidezeichnung in Lille (C) sind diese Fehler mit Verständniss corrigirt.

2) Auf der berliner Zeichnung (A) ist der linke Arm der Jungfrau mit seiner bedeutungslosen Handbewegung unrichtig verkürzt und hölzern in der Haltung. Auf der Zeichnung in Lille (C) dagegen fällt der schwere, eine hässliche Linie bildende, den linken Arm zum Theil verdeckende Mantel weg, und hat dafür der Meister dem linken Arm der Jungfrau eine viel natürlichere und anmuthigere Bewegung verliehen.

3) Ist auf der Zeichnung C die Kopfstellung des heiligen Joseph lebendiger, würdevoller als auf der Zeichnung A (mir wenigstens erscheint es so).

4) Die Stellung und Bewegung des Christkindes in der Zeichnung in Lille ist viel natürlicher, ungezwungener, der linke Arm desselben ist richtiger in Zeichnung und



C. Raffael's Vorstudie zur Terranova-Madonna, in Lille.

Modellirung als auf der Federzeichnung in Berlin, wo der Oberarm des Kindes viel zu kurz ausgefallen ist.

5) Auf der Zeichnung A ist der linke Oberarm des kleinen Johannes von der Schulter bis zum Ellenbogen viel zu lang, ein Fehler, der auf der Zeichnung in Lille wieder mit vielem Verständniss ausgemerzt wurde.

6) Die wulstigen Querfalten an dem rechten Knie der Jungfrau auf der berliner Zeichnung sind charakteristisch sowol für Perugino als für Pinturicchio, kommen jedoch bei Raffael höchst selten vor, und selbst dann viel gemässigter; auch ist das Knie mit den harten unschönen Gewandfalten hölzern in seiner Biegung; endlich ist der Schenkel der Jungfrau unrichtig gestellt.[1]

Aus allen diesen Gründen glaube ich feststellen zu dürfen, dass der junge Raffael die Federzeichnung seines Meisters Pietro Perugino (A) auch diesmal, wie in vielen andern Fällen, zum eigenen Studium in seiner Weise nachgebildet und modificirt, bei der Ausführung seines Rundbildes (Nr. 147A) jedoch sich mehr an die Composition des Meisters als an die eigene Copie gehalten hat. Doch darf hierbei nicht übersehen werden, dass die von Raffael in seiner Madonna del duca Terranova angebrachten Modificationen wieder so sinnig und fein sind, dass das ausgeführte Bild, wenn man will, fast ebenso sehr von der Federzeichnung in Berlin wie von der Kreidezeichnung in Lille abweichend erscheint.

Ich kann mich jedoch nicht dem Wahne hingeben, dass, nach dieser Aufzählung von Gründen für meine Ansicht über den Autor der Zeichnung in Lille, ich meinen Gegner zum Aufgeben seiner Behauptung bestimmen werde, und ich höre ihn mit Verachtung mir entgegenhalten: „Wie, Ihr wollt es im Ernste wagen, diese liller Zeichnung dem göttlichen Raffael zuzuschreiben? Seht Ihr denn nicht, dass die ganze Behandlung und die auffallenden Schwächen, wie am Kopfe des

[1] Man vergleiche z. B. dieses rechte Knie der Madonna auf der berliner Zeichnung mit dem rechten Knie der Jungfrau auf dem Madonnenbilde des P. Perugino, welches er für die *Confraternità della Consolazione* in Perugia malte, und das sich jetzt dort in der Städtischen Bildergalerie befindet.

Engels und am Unterarm der Madonna, deutlich auf ein jetzt verschollenes Original hinweisen, nach dem diese schwache Copie gemacht zu sein scheint? Diese liller Zeichnung, welche Ihr uns anpreisen wollt, kann uns höchstens insofern einiges Interesse einflössen, als das verschollene Original, nach dem sie gemacht ist, wie wir entdeckt haben, eine Zwischenstufe der Gestaltung der Composition zwischen der Madonna (Nr. 145 in der Berliner Galerie) und der berliner Federzeichnung gewesen sein muss" (a. a. O., S. 64).

Meinerseits muss ich offen bekennen, dass, so hochgelehrt auch manchem meiner Leser diese Argumentation des Herrn Director Lippmann erscheinen dürfte, dieselbe doch weit über meine Fassungskraft geht. Es will mir durchaus nicht einleuchten, dass die Kreidezeichnung in Lille (C) früher als die berliner Zeichnung (A) entstanden sei. Halten wir einmal die liller Zeichnung mit der Federskizze der allgemein als echt anerkannten Raffaelzeichnung in Oxford zusammen, von welcher wir in Figur D ein Facsimile geben[1], so dürfte es wol der Mehrzahl der Leser sofort einleuchten, dass in der Mache sich beide Skizzen sehr nahe kommen. Man wird mir dann auch zugeben, dass andererseits weder das eine noch das andere Blatt eine Zwischenstufe zwischen der Zeichnung zur Madonna (Nr. 145)[2] (diese letztere rührt, wie wir später sehen werden, von Pinturicchio her) und der Federzeichnung in Berlin (A) bilden könne, sondern dass vielmehr die Federzeichnung (A) in Berlin noch in das 15., die Zeichnungen C und D aber in die ersten Jahre des

[1] Es ist dies die Skizze zu seiner bekannten „*Madonna del Cardellino*" in der Tribuna der Uffiziengalerie, vom Jahre 1505; Braun Nr. 23.

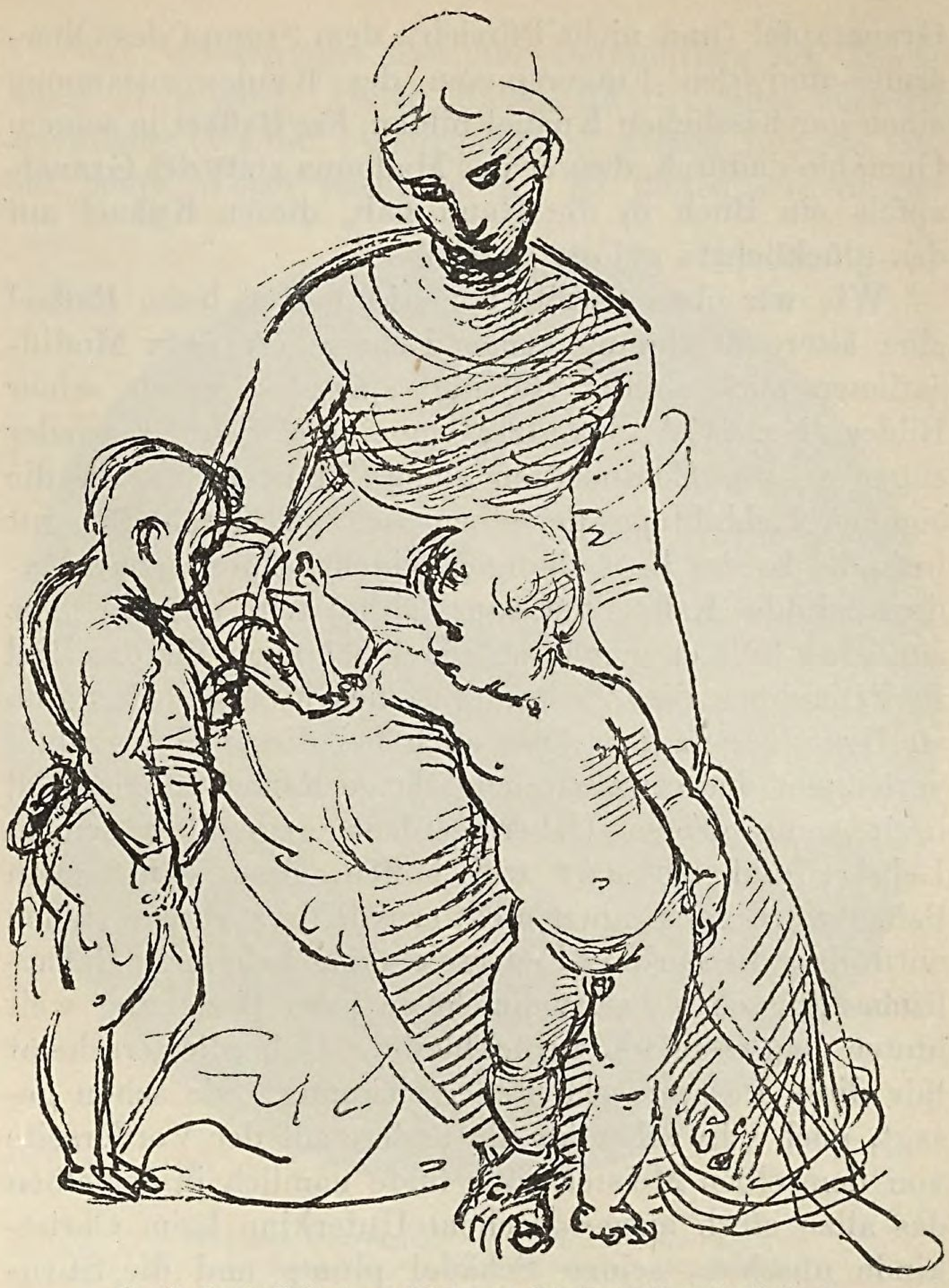
[2] Die Zeichnung zu diesem Madonnenbilde (Nr. 145) Raffael's befindet sich in der Albertina in Wien, und trägt im Braun'schen Katalog die Nr. 134.

16. Jahrhunderts (d. h. in die florentinische Epoche Raffael's) zu setzen seien.

Das letzte und seiner Meinung nach auch gewichtigste Argument, womit mein Gegner mich in die Flucht zu schlagen wähnt, ist der Umstand, dass die Rückseite des berliner Blattes den ausgeführten Entwurf zur „Madonna Connestabile“ trägt, „den doch niemand dem Perugino werde zuschreiben wollen“. In der That, soviel ist klar, wer die Zeichnung auf der Vorderseite gemacht, hat ebenfalls die auf der Rückseite des Blattes gefertigt. Das scheint mir aber doch noch kein genügender Beweisgrund dafür zu sein, dass beide von Raffael herrühren. Beide Zeichnungen kann ich vielmehr nur dem P. Perugino zuschreiben, denn auch auf der Zeichnung[1], die Herr Director Lippmann als den Entwurf zur „Madonna Connestabile“ bezeichnet, finden wir dieselbe Mache, wie auf unserer Zeichnung A; wir haben auch hier dieselben enggekreuzten, dem Raffael ganz fremden Federstriche, dieselben starken Schatten am Contour der rechten Wange der Madonna, dieselben kleinen Ansätze der Falten, dieselbe Form der Hände, dieselben harten Umrisse am Körper des Christkindes; ja, wir begegnen auf der Brust der Jungfrau dem nämlichen Medaillon, das wir auf der Brust des Fabius, auf der des Camillus und des Trajanus in dem berühmten Wandgemälde des Perugino im „Cambio“ zu Perugia, sowie auch auf der Brust des den kleinen Tobias geleitenden Engels in der Silberstiftzeichnung des Perugino im Britischen Museum (Braun 149) finden.[2] Während auf der Federzeichnung in Berlin die rechte, unschön geformte Hand der Jungfrau mit dem

[1] Herr Director Lippmann fügte seinem Artikel auch eine Reproduction dieser Zeichnung bei.

[2] Auf seinem Gemälde hat Raffael dieses einfältige Medaillon sinnig durch den Knoten eines Halstuchs ersetzt. Auch ist im



D. Raffael's Skizze zur Madonna del Cardellino, in Oxford.

Bilde das Gesichtsoval der Madonna viel lieblicher, anmuthiger; das Tuch, womit Perugino auf der berliner Zeichnung die Stirn der Jungfrau unschön verdeckte, hat Raffael weggelassen, sodass die schönen Haare der jungen Madonna zu Tage treten, wodurch ihrem Gesichte das nonnenartige Aussehen, das sie auf der Zeichnung hat, benommen wird.

Granatapfel (und nicht Pfirsich), dem Stumpf des Oberarmes und den Fingerspitzen des Kindes zusammen einen gar hässlichen Knäuel bilden, hat Raffael in seinem Gemälde dadurch, dass er der Madonna statt des Granatapfels ein Buch in die Hand gab, diesen Knäuel auf das glücklichste gelöst.

Wie wir oben bereits bemerkt haben, hatte Raffael eine ältere Zeichnung seines Lehrers (A) mit Modificationen nachgebildet (C) und später zu einem seiner Bilder (Nr. 247A) benutzt, wobei der Schüler wieder enger an die Composition seines Meisters als an die eigene Nachbildung derselben sich zu halten für gut befand. In der Entstehungsgeschichte eines andern Madonnenbildes Raffael's (Connestabile) tritt uns ein ganz ähnlicher Fall entgegen. Raffael hat auch für das Bild in Petersburg die Zeichnung seines Meisters Perugino zu Grunde gelegt. Aber auch bei dieser Gelegenheit verleugnet der etwa zwanzigjährige Raffael keinen Zoll breit seine grosse Ueberlegenheit gegenüber seinem Lehrer, und ich darf wol hoffen, dass selbst mein liebenswürdiger Gegner nicht ernstlich in Abrede stellen wird, dass die berliner Federzeichnung kein recht Raffaelisches Aussehen hat, vielmehr in jeder Beziehung weit hinter dem Gemälde zurückbleibt. Ueberdies erscheint mir diese Peruginische Federzeichnung, wie schon gesagt, noch schwächer als die andere auf der Vorderseite von demselben Meister. Ich finde nämlich in derselben das allzu stark ausgesprochene Unterkinn beim Christkinde unschön, seinen Schädel plump und die Stirnpartie daran nicht gut modellirt, sodass sie vom Oberschädel sich gar nicht abhebt. Im Gemälde Raffael's dagegen ist gerade das Köpfchen des Kindes meisterhaft geformt. Auf der Zeichnung hat selbst das Ohr beim Kinde eine durch und durch unraffaelische, fast möchte ich sagen einfältige Form erhalten. Doch genug hiervon.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der Zeichnung in Wien.[1] Hatte Raffael in der liller Kreidezeichnung (C) die Federzeichnung seines Lehrers (A) auf seine Weise nachgebildet, so finden wir in der



Madonna Connestabile von Raffael. Petersburg.
[Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach.]

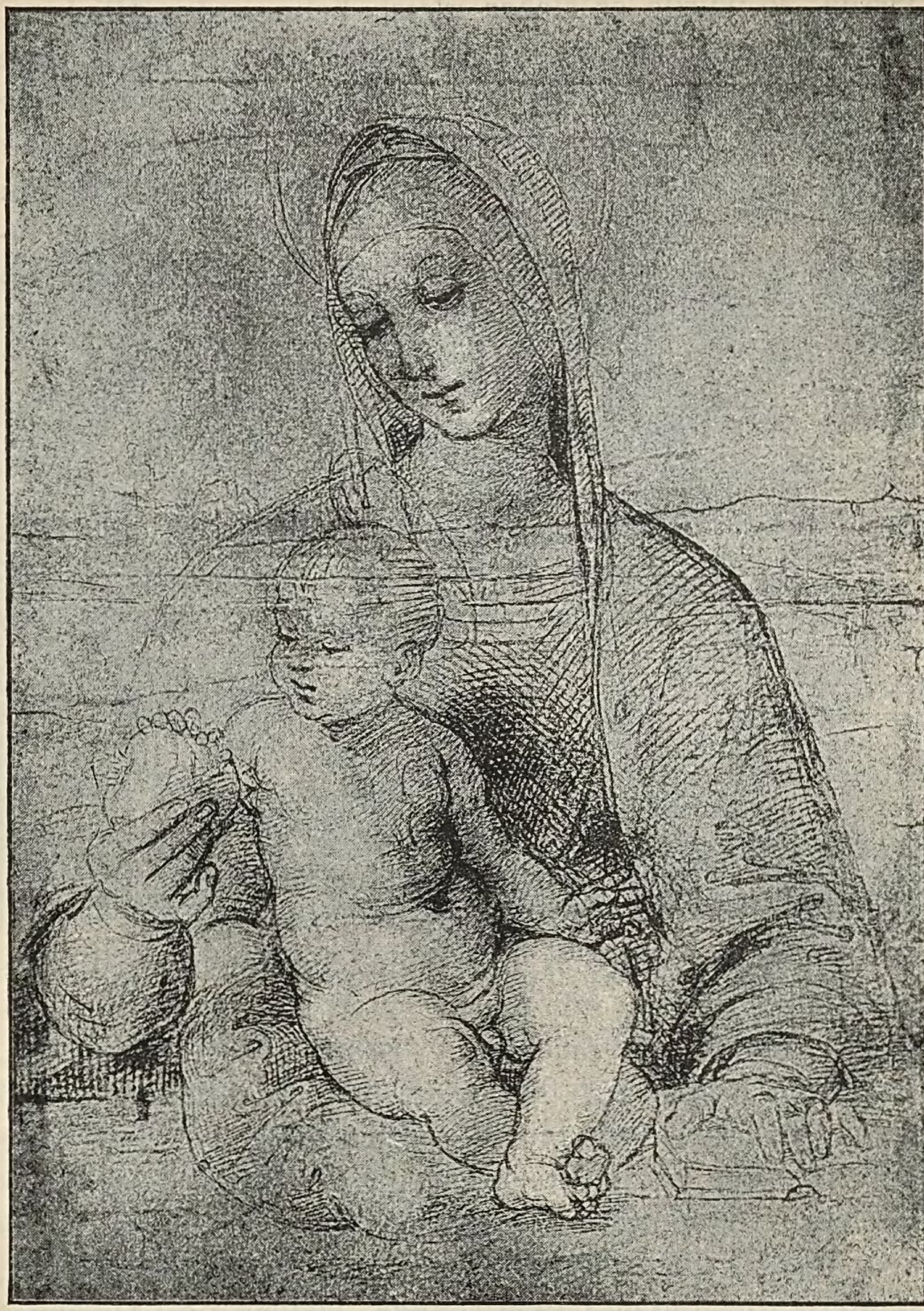
herrlichen Kreidezeichnung der Albertina (Braun 146) die Federzeichnung seines Meisters, auf der Rückseite

[1] Diese schöne Zeichnung scheint mir ungefähr in das erste Jahr von Raffael's Aufenthalt in Perugia, also in das Jahr 1500 zu fallen. In der Mache derselben werden wir noch durch manchen Zug an Timoteo Viti erinnert.

desselben berliner Blattes, diesmal jedoch mit noch bedeutendern Modificationen von ihm copirt. Auf der wiener Zeichnung hält nämlich die Jungfrau ihre linke Hand auf ein Buch, während sie mit der rechten dem Kinde einen Granatapfel darreicht. Das Tuch auf dem Kopfe der Madonna ist auf der Nachbildung Raffael's fast ebenso gelegt wie auf der berliner Federzeichnung des Perugino; auch sind auf der wiener Zeichnung die Heiligenscheine, die wir auf dem Blatte in Berlin sowol über dem Haupte der Jungfrau als auch des Kindes sehen, noch beibehalten. In seinem Gemälde jedoch hat Raffael, wie schon gesagt, für gut befunden, den Granatapfel fallen zu lassen und der Madonna dafür das Buch in die rechte Hand zu geben; auch ist hier Wendung und Stellung sowol bei der Jungfrau als auch beim Christkinde anders als auf der wiener Kreidezeichnung und kommt der Wendung und Stellung, wie sie die Madonna und das Kind auf der berliner Zeichnung haben, sehr nahe. Man sieht hier, der bescheidene, liebenswürdige Schüler und Gehülfe wollte sich selbst weniger zutrauen als seinem damals im höchsten Glanze des Ruhmes stehenden Meister; Raffael musste daher der Composition seines Lehrers eine grössere Bedeutung beimessen als der eigenen: eine Wahrnehmung, die ich im folgenden Kapitel, in dem ich auf die dritte von Herrn Director Lippmann mir gemachte Beschuldigung Rede und Antwort zu stehen habe, mit mehrfachen Beweisen meinen Lesern begreiflich zu machen trachten werde.

Zuletzt muss ich noch die Gewandstudie in der Uffiziensammlung erwähnen, in der mein verehrlicher Gegner einen weitern Stützpunkt für seine Thesis bieten zu wollen scheint. Er sagt nämlich (a. a. O., S. 65):

„Zu erwähnen ist noch, dass sich in den Uffizien (Braun 514) ein Federstudium zum Körper der Madonna Terranova (!) mit dem Christkind findet.“



Madonna mit dem Granatapfel, von Raffael. Albertina in Wien.
[Nach einer Photographie von Alinari in Florenz.]

Hätte Herr Director Lippmann sich hier nicht blindlings auf die seit Baldinucci unverändert gebliebenen

Attributionen der Handzeichnungen in den Uffizien verlassen, so würde er sicher gleich beim ersten Blick erkannt haben, dass jene Gewandstudienzeichnung in ihrer von der Peruginischen Schule ganz verschiedenen Mache (Strichführung und Faltenansätze) keineswegs dem Raffael angehört, wol aber der florentinischen Schule des Verrocchio, und, falls ich mich nicht sehr täusche, die Hand und die Art des Lorenzo di Credi oder eines seiner Nachahmer verräth. Ich ersuche ihn daher, diese von ihm citirte florentinische Federzeichnung mit andern Zeichnungen des Lorenzo, z. B. mit Nr. 747 bei Philpot in Florenz [1], vergleichen zu wollen, und ich zweifle keinen Augenblick, dass er in beiden Zeichnungen die Form und Bewegung des Unterarmes und der Hand, denselben aufgedunsenen Mantelwurf, dieselbe Zeichnung des Unterbeins, die nämlichen Falten am Kleide über dem Fusse constatiren wird. Und sollte etwa die florentiner Zeichnung ihn nicht ganz von der Wahrheit meiner Behauptung überzeugt haben, so lade ich ihn freundlichst ein, die vermeintliche Raffaelische Gewandstudienzeichnung mit einer andern vorzüglichen Zeichnung des Lorenzo di Credi, welche sich im Britischen Museum befindet (Braun Nr. 26), zusammenzustellen, und ich bin fest überzeugt, dass er mir dann einräumen wird, dass die Strichführung auf der beregten londoner sowol als auf der florentiner Zeichnung (Braun 514) identisch ist.

Damit hätten wir den etwas lange währenden ersten Gang unsers Zweikampfes redlich ausgefochten. Wer nun von uns beiden der Besiegte, wer der Sieger geblieben, mögen nicht etwa unsere Secundanten entscheiden, die ja, wie natürlich ist, immer Parteigänger sind, sondern diejenigen Kunstfreunde, welche die Ausdauer

[1] Die Originalzeichnung befindet sich in der Sammlung der Uffizien und stellt die sitzende Madonna dar mit dem auf ihrem Schose liegenden Christkinde.

besassen, unsern Beweisführungen nachzugehen. Ob hier Sieger oder Besiegter, so bleiben wir doch beide, denke ich, das was wir zuvor waren. Hat es ja mit dem Werth der Persönlichkeit nicht das mindeste zu schaffen, wenn man eine Zeichnung des Perugino für einen Raffael, oder umgekehrt, zu halten sich befugt glaubt.



Federzeichnung von Lorenzo di Credi, in den Uffizien, Florenz.
[Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach.]

Bei dergleichen langwierigen und, wie meine Leser mir gern zugeben werden, nicht eben sehr amüsanten Auseinandersetzungen ist die Hauptsache, ein paar Kunstfreunde (solche der wärmern Sorte) zu einem eingehenden Studium der Raffaelzeichnungen bewogen und ihnen Lust und Freude dazu eingeflösst zu haben, der unsern Sinn für das Schöne stets belebenden Darstellungs- und Gefühlsweise dieses wahrhaft göttlichen Künstlers näher nachzugehen und sie in sich aufzunehmen.

II.

Im Vorhergehenden habe ich mich bemüht, auf die zwei ersten von Director Lippmann mir gemachten Vorwürfe Rede und Antwort zu stehen; es erübrigt mir nun noch, gegen die dritte seiner Beschuldigungen, nämlich in einer andern Zeichnung Raffael mit Pinturicchio verwechselt zu haben, mich zu vertheidigen.

Diese Federzeichnung, von der unter Figur E ein Facsimile gegeben ist, befindet sich in der Albertina zu Wien. Herr Dr. Lippmann schreibt dieselbe, wie gesagt, dem Raffael zu; die Herren Directoren J. Meyer und Dr. Bode geben sie dagegen (s. Katalog der Berliner Galerie Nr. 145, S. 347) dem Perugino; also geräth der Herr Director in dieser Frage mit seinen Collegen in Collision.[1] Uebrigens hat selbst Passavant nicht gewagt, die wiener Zeichnung in sein sonst nicht gerade exclusives Inventarium der Werke Raffael's aufzunehmen, sondern schreibt sie vielmehr ebenfalls dem Pietro Vanucci zu. Herr Prof. Thausing, der schon durch seine Stellung als Director der Albertina besser als andere in der Lage ist, über die Zeichnung uns Bescheid zu geben, ist, und zwar zur gleichen Zeit wie ich selbst, zu der Erkenntniss gelangt, dass diese fein ausgeführte Federzeichnung, seit undenklicher Zeit und, wie ich glaube, auch heute noch in der Albertina unter dem falschen Namen des Urbinaten ausgestellt, keinem andern Meister angehöre als dem so sehr verkannten,

[1] [Dies war der Sachverhalt, als Lermolieff zuerst diesen Artikel in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ von 1881 publicirte. Seitdem hat er sich aber geändert: die Collision ist insofern aufgehoben, als die Herren Directoren allesammt, in Einklang mit ihrem Urtheil über die Zeichnungen in Venedig, das kleine Blatt in der Albertina dem Raffael haben zurückerstatten wollen. (Siehe die neuern Ausgaben des berliner Katalogs.) F.]

ja verleumdeten Bernardino Betti, il Pinturicchio. Das Zeugniss des ebengenannten Kunstforschers ist für meine Thesis wenn auch nicht ausschlaggebend, so doch gewiss von sehr grossem Gewichte. Die Zeichnung der Albertina stimmt nun in der Form und Bewegung der



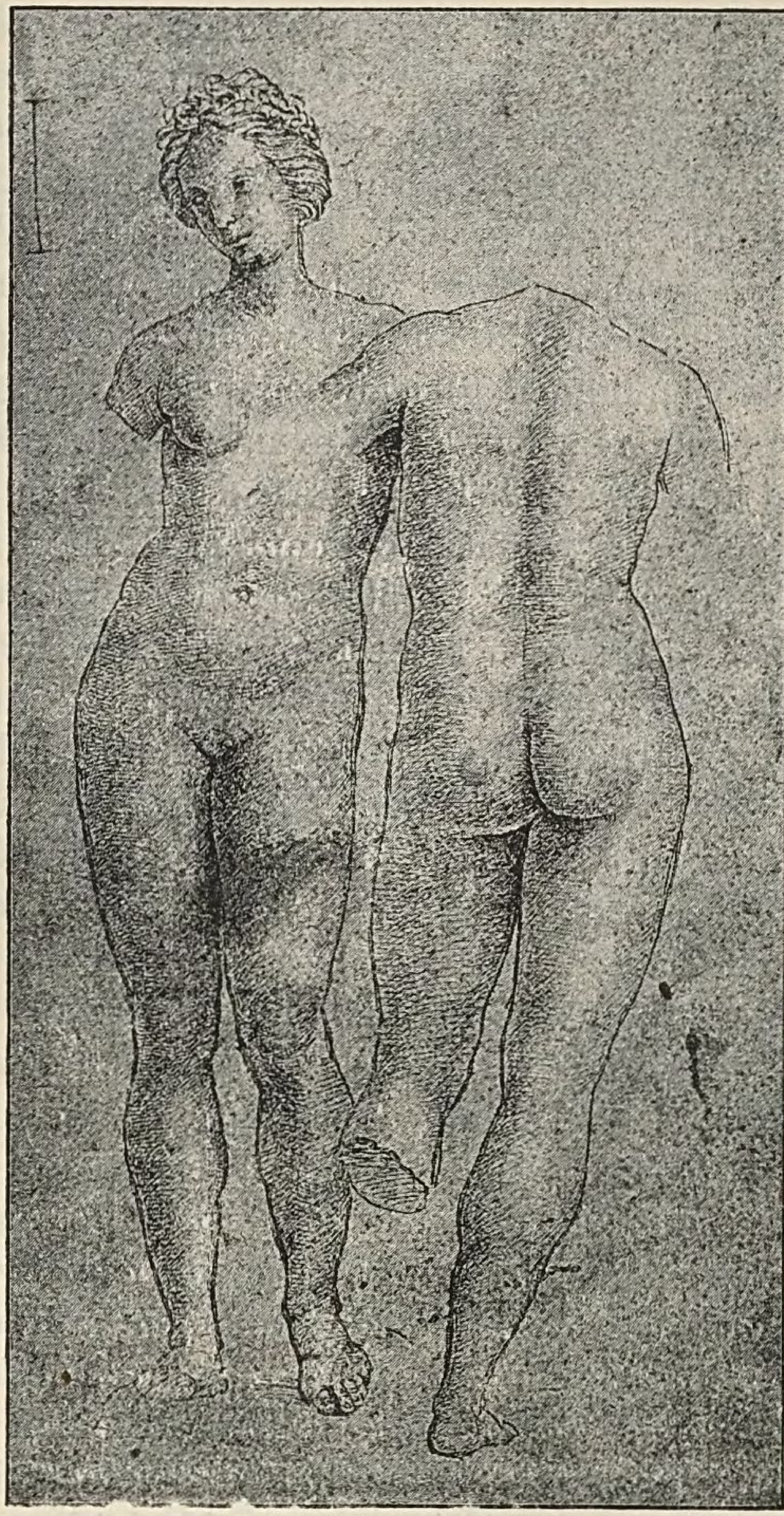
E. Pinturicchio's Vorlage zu Raffael's Madonna (Berliner Galerie Nr. 145), in der Albertina.

Hand, in der Faltenbildung, in der Strichführung vollkommen überein mit einer Federzeichnung der Louvresammlung, welche mit gleichem Unrecht dem Raffael zugeschrieben wird (der Madonna, welche dem unbekleideten, auf ihrem Knie sitzenden Christkind ein Buch vorhält; auf der Rückseite zwei Studien zu Putten;

Braun Nr. 250). Dieses Blatt gehört freilich einer etwas spätern Epoche des Pinturicchio an als das in der Albertina befindliche (E) und dürfte ungefähr in die Zeit zu setzen sein, wo Pinturicchio seine „zwei Grazien“ (in Venedig) nach der antiken Marmorgruppe in Siena copirte.

Ich möchte mich zunächst über diese Zeichnung näher erklären. Neuerdings haben einige Kunstschriftsteller diese „zwei Grazien“ in der Venetianischen Akademie als einen Beweis von Raffael's Gegenwart in Siena wieder angeführt. Ich frage jedoch jeden unbefangenen, mit Raffael's Art und Weise vertrauten Kunstfreund, ob er in denselben wirklich die dem Urbinaten so eigenthümlichen runden, vollen Körperformen zu erkennen im Stande ist? Man stelle nur die Federzeichnung mit den „zwei Grazien“ (in Venedig) neben Raffael's liebliches Bildchen der „drei Grazien“, früher bei Lord Dudley, gegenwärtig bei dem Duc d'Aumale. Ich denke, man wird dann nicht leugnen können, dass in beiden Werken die Auffassung des weiblichen Körpers eine durchaus verschiedene ist. Es ist allerdings höchst wahrscheinlich, wenngleich keine authentischen Beweise dafür vorliegen, dass der junge Raffael, sei es im Jahre 1503 von Perugia aus, sei es später von Florenz kommend, seinem in Siena beschäftigten Lehrer und Freunde Pinturicchio einen Besuch abgestattet und bei einem solchen kurzen Aufenthalt auch eine Skizze von jener damals hochgefeierten Marmorgruppe in sein Studienbuch gezeichnet habe, welche Skizze er dann später seinem Bilde bei Lord Dudley zu Grunde legte. Das alles ist nicht nur möglich, sondern sogar wahrscheinlich; nur sollte man nicht, meine ich, zum Beweise von Raffael's Aufenthalt in Siena die Federzeichnung mit den „zwei Grazien“ in Venedig citiren: eine Annahme, gegen welche sowol äussere als innere Gründe sprechen. Zunächst ist in der venetianischen Federzeichnung die

Manier entschieden die dem Pinturicchio eigenthümliche und hat nicht das geringste mit der Strichführung zu



Die zwei Grazien, Zeichnung von Pinturicchio, in Venedig.

schaffen, die wir z. B. auf dem Blatte im Britischen Museum (Braun 79) wahrnehmen, auf welchem Raffael

eine andere Marmorstatue, nämlich den David des Michelangelo, nachgebildet hat. Zudem ist hier der Umstand in Betracht zu ziehen, dass die dritte Grazie der Marmorgruppe, welche in ähnlicher Stellung auf dem Dudleybilde Raffael's sich vorfindet, auf der venetianischen Zeichnung gar nicht vorhanden ist. Sodann ist die grosse Verschiedenheit in der Auffassung sowol der Köpfe als des Körpers wohl zu beachten. Während der *en face* gesehene Kopf der Grazie auf dem Blatte in Venedig zahlreichen andern weiblichen Köpfen des Pinturicchio auffallend gleicht, entspricht dagegen derselbe Kopf auf dem Dudleybilde mit seiner vollen runden Form und seinem lieblichen Ausdruck einem Engelskopfe, der uns aus Raffael's bekanntem Bilde im Vatican (der „Krönung Mariä", 1502—1503) entgegenblickt. Schliesslich ist noch zu bemerken, dass die Formen des weiblichen Körpers in diesen drei Werken, nämlich in der antiken Marmorgruppe in Siena (Lombardi Nr. 246), auf der venetianischen Federzeichnung (Perini Nr. 59) und im Dudleybilde Raffael's, tiefgehende Verschiedenheiten in der Auffassung aufweisen. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass, wo es sich um die Bestimmung einer guten Zeichnung aus der Schule von Perugia handelte, das Urtheil der Fachmänner zwischen den Namen Raffael's und Perugino's hin und her zu schwanken pflegte. In derselben Weise ist es mit der Federzeichnung E ergangen; doch ist es befremdlicherweise nicht einem einzigen unter meinen hochverehrten Fachgenossen je in den Sinn gekommen, auf den verstossenen Pinturicchio zu rathen, wahrscheinlich doch nur deshalb, weil Vasari diesen Maler in einen schlechten Leumund gebracht und durch die verächtliche Art, in der er ihn behandelt hat, seinen Nachfolgern in der Kunstgeschichte alle Lust benahm, die Werke dieses Meisters mit unparteiischem Auge sich anzusehen, sowie ihnen jene liebevolle Aufmerksamkeit zu schenken, ohne

welche ja weder die Menschen selbst, noch viel weniger aber ihre Werke sich uns je ganz offenbaren. War von Pinturicchio die Rede, so pflegten bisher die Kunsthistoriker, competente wie incompetente, die Nase zu rümpfen, sofort bereit, die Mängel in seinen Bildern — und in welchem Werke von Menschenhand fänden sich nicht solche? — herauszusuchen und hervorzuheben, ja ins grellste Licht zu stellen, darüber aber auch, wie das immer der Fall ist, die vielen herrlichen Seiten in denselben ganz zu übersehen. So ist man denn in neuester Zeit sogar dahin gekommen, das Gute in den Gemälden des verachteten Pinturicchio entweder dem Raffael selbst oder doch wenigstens dem Perugino anzurechnen, um dem Meister in seinem eigenen Werke blos das minder Gute und Lobenswerthe zu belassen. Man sieht hier den Fluch des Vorurtheils. Zu welch schreienden Ungerechtigkeiten, ja Greueln aller Art haben nicht auch sonst in der Schule eingesogene Vorstellungen und vorgefasste Meinungen zu allen Zeiten die schwachen Menschenkinder hingerissen! Ja, hätte die Chronologie dem Aretiner es nicht unmöglich gemacht, auch bei Pinturicchio's malerischer Ausschmückung der Säle des Appartamento Borgia (im Vatican) die Beihülfe Raffael's in Anspruch zu nehmen, so können wir gewiss sein, dass heutzutage die meisten Kunsthistoriker und Kritiker es dahin gebracht hätten, aus jener in ihrer Art einzig dastehenden Decoration, und besonders aus den am besten gelungenen Figuren, mit feinster Nase die Hand und den Geist des göttlichen Urbinaten herauszuwittern.

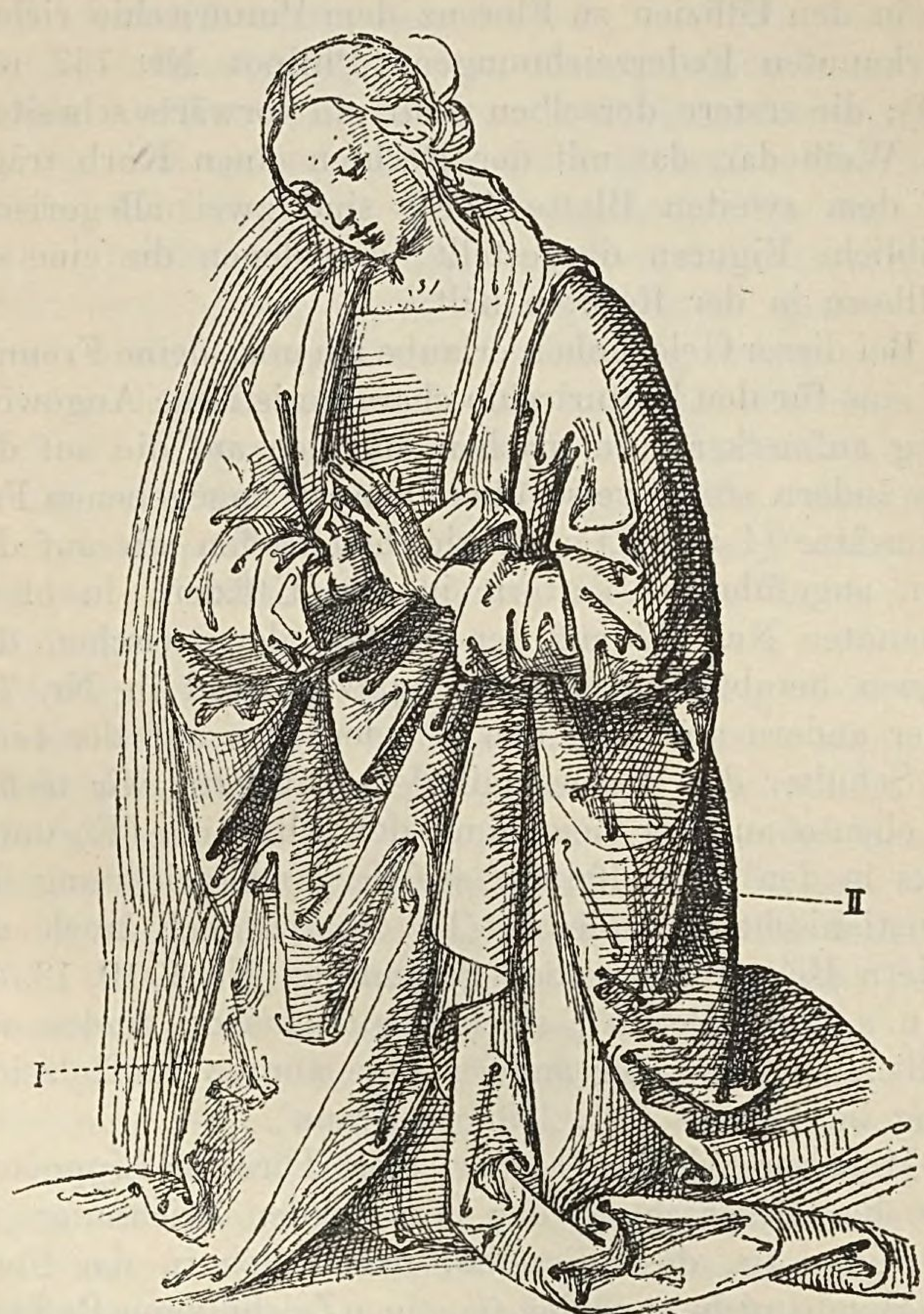
Indess zum Glück für Pinturicchio besitzen wir ein durch Documente beglaubigtes Werk von ihm in dem Wandgemälde der Kapelle rechts in S. Maria del Popolo in Rom, wo am Altar das „Präsepium“ dargestellt ist. Die Madonna ist hier kniend mit gefalteten Händen gegen das am Boden liegende Christkind sich nei-

gend repräsentirt. Das Bild wurde im Auftrage entweder des Papstes Sixtus IV. selbst, oder des Cardinals D. della Rovere (siehe Crowe und Cavalcaselle) von Pinturicchio etwa in den Jahren 1483—1485 ausgeführt. [Von Anderson in Rom photographirt, Nr. 1032. F.] Nun befindet sich aber die fein ausgeführte Federzeichnung zu der knienden Madonna unter den sogenannten Raffaelzeichnungen der Akademie in Venedig. Wir geben das Facsimile derselben unter Figur F mit der Bitte an alle unparteiischen Kunstfreunde, diese letztere Federzeichnung mit der in der Albertina (Figur E) eingehend zu vergleichen und daraufhin prüfen zu wollen, ob sie nicht in beiden ganz denselben Geist, ganz dieselbe Hand zu finden im Stande sind.

„Ganz wohl", — wird wahrscheinlich Director Lippmann, mir hier ins Wort fallend, entgegnen — „damit beweist ihr eben nur, dass auch die Zeichnung der Albertina keinem andern Meister als Raffael selbst angehört, da ja kein besonnener Kunstforscher und Kenner, weder in Deutschland, noch in Frankreich und England, bisjetzt an der Echtheit der venetianischen Raffaelzeichnungen je hat zweifeln können. Raffael wird eben in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Perugia sowol diese als auch die andern Studien seines Freundes Pinturicchio zur eigenen Belehrung sich copirt haben."

Auf einen solchen spitzfindigen Einwurf begnüge ich mich indessen meinem verehrlichen Gegner zu bemerken, dass erstens alle uns bekannten authentischen Zeichnungen aus jener Frühzeit Raffael's (1500—1506) gegen diese ganz willkürliche Annahme zeugen, und dass zweitens alle andern, von alt und jung dem Pinturicchio zuerkannten Werke, sowol Zeichnungen als Gemälde, sei es in der Mache, sei es in den Formen und in den Gesichtstypen, der Zeichnung F entsprechen. Man stelle z. B. die Madonnenköpfe auf den Zeichnungen E und F neben den Kopf der heiligen Jung-

frau im Bilde des Pinturicchio, das gegenwärtig in der Galerie der Akademie von Siena sich befindet (Lombardi Nr. 1424; siehe auch den zweiten Aufsatz),



F. Kniende Madonna, Zeichnung von Pinturicchio, in Venedig (Akademie).

oder neben einige Madonnenköpfe im Appartamento Borgia, und man wird gewiss nicht in Abrede stellen, dass alle diese Madonnenköpfe fast identisch sind, und

dass wir überdies in all diesen Werken denselben Faltenwurf und die nämliche Handform mit den langen zugespitzten Fingern wiederfinden. Man vergleiche ferner die in den Uffizien zu Florenz dem Pinturicchio richtig zuerkannten Federzeichnungen (Philpot Nr. 737 und 740); die erstere derselben stellt ein vorwärts schreitendes Weib dar, das mit der Rechten einen Korb trägt; auf dem zweiten Blatte (740) sind zwei allegorische weibliche Figuren dargestellt, von denen die eine ein Füllhorn in der Rechten hält.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir, meine Freunde auf eine für den Pinturicchio charakteristische Angewöhnung aufmerksam zu machen, nämlich auf die auf den Gewändern stufenweise übereinander angegebenen Faltenansätze (I und II); dergleichen treffen wir auf den eben angeführten Blättern in den Uffizien, in obengenannter Nr. 737 auf den Falten der zwischen den Beinen herabfallenden Mantelspitzen, und in Nr. 740 unter andern auch auf den Kleiderfalten auf der rechten Schulter des Weibes mit dem Füllhorn; wir treffen sie ebenso auf der Zeichnung der Albertina (E) unten links in den Mantelfalten, auf der Federzeichnung der Venetianischen Akademie (F), sowie auch noch auf andern Blättern derselben Sammlung (Nr. 4, 10, 18, 44, 65 u. s. f. bei Perini); solche Faltenansätze finden wir endlich auch auf der andern sogenannten Raffaelzeichnung im Louvre (Nr. 250 bei Braun).

Mein verehrlicher Gegner, Herr Director Lippmann, gibt bei Besprechung der betreffenden Zeichnung (E) allerdings zu, dass dieselbe, namentlich in der Form der Hände, nicht ganz den sonstigen Zeichnungen Raffael's entspreche; auch deute die Composition (Dreifigurenbild), sowie das auf einem Kissen sitzende Christkind auf eine andere Schule (?) als die des Perugino hin; er meint deshalb, Raffael dürfte dieser seiner Zeichnung zwei Madonnenstiche des Martin Schongauer zu Grunde ge-

legt haben. Der Gedanke, Raffael Santi von Urbino als Schüler oder wenigstens Nachahmer des Martin Schön uns vorzustellen, ist allerdings sehr originell, und ich zweifle nicht, dass derselbe von allen Verehrern der Beeinflussungstheorie mit Trompetenschall wird begrüsst werden. Mir aber, der ich dieser Guttaperchatheorie von ganzem Herzen abhold bin, erscheint ein solcher Einfall, so gut er auch immer gemeint sein mag und so patriotisch er manchem auch erscheinen mag, doch nicht recht ernst; würde ich mich doch, gestützt auf diese Beeinflussungstheorie, anheischig machen den Beweis zu liefern, und zwar mit derselben Evidenz, wie Director Lippmann seine Thesis von Raffael's Abstammung von Martin Schongauer begründet, dass sogar Michelangelo Buonarroti gar manche seiner Figuren dem Michael Wohlgemuth entlehnt haben dürfte, und dass somit auch der grosse Florentiner von dem nürnberger Meister herzuleiten sei. Was aber die „Dreifigurenbilder“ anbelangt, so sollte es Herrn Director Lippmann doch nicht unbekannt geblieben sein, dass während des 15. Jahrhunderts und in den ersten Decennien des folgenden diese Art der Anordnung in Mittelitalien, sowol in der Schule des Francia, als auch namentlich in der von Siena (Matteo und Bernardino da Siena, Neroccio Landi, Cozzarelli u. a. m.) an der Tagesordnung war.

Gehört nun, wie ich fest überzeugt bin, die Federzeichnung der Albertina (E) dem Pinturicchio, so kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, dass in jenen Jahren (1501—1504) der junge, lernbegierige Raffael nicht nur Zeichnungen seines Meisters Perugino, sondern, wie wir sehen, auch eine seines väterlichen Freundes Pinturicchio, und zwar zu seinem Bilde in der Berliner Galerie (Nr. 145) benutzt hat. Schon aus diesem Umstande dürfte, meine ich, der Schluss gezogen werden, dass Raffael von Pinturicchio's Kunst eine ganz andere Meinung haben musste als Vasari und alle Nachtreter desselben. Die Wuth dieser

letztern gegen den armen Pinturicchio scheint wirklich keine Grenzen zu kennen. So hat man neuerdings sogar die Aufschrift oben auf einer getuschten Zeichnung zu einem der sienesischen Freskobilder des Pinturicchio[1] für die Schriftzüge Raffael's erklärt, um damit den unumstösslichen Beweis zu liefern, dass sowol die Zeichnung in den Uffizien als auch die zwei andern uns bekannten und ebenfalls zu Wandgemälden in der Libreria des Domes von Siena dienenden Blätter (bei Baldeschi und beim Herzog von Devonshire) unbedingt dem Raffael angehören müssen. Wiewol eine solche Thatsache noch keineswegs in dieser Streitfrage als entscheidend betrachtet werden könnte, würde man derselben doch, falls sie wahr wäre, eine gewisse Bedeutung nicht absprechen dürfen. Nach einer genauen Vergleichung der Handschrift Raffael's mit der Handschrift auf der Zeichnung in den Uffizien bin ich aber zu der Ueberzeugung gelangt, dass die Identität der Schriftzüge keine so weitgehende ist, und jeder sachverständige Expert italienischer Handschriften aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts dürfte hier constatiren, dass die Aehnlichkeit sich nicht weiter erstreckt, als sie eben Handschriftenfamilien eigen ist. Ueberdies halte ich jene kurzgefasste Inhaltsangabe auf dem Blatte der Uffizien für keineswegs von Pinturicchio, noch viel weniger aber von Raffael geschrieben. Höchst wahrscheinlich rührt dieselbe von jenem Gelehrten her, der von der Familie Piccolomini beauftragt war, dem Maler zu seinen Darstellungen die Themata anzugeben, und der, ehe er die Zeichnung des Pinturicchio den Bestellern zur Prüfung vorlegte, für gut befunden haben muss, da gerade auf dieser Zeichnung der dargestellte Gegenstand eine mehrfache Deutung zulässt, zum bessern Verständniss derselben den Inhalt auch in Worten näher

[1] Das Blatt befindet sich in der Uffiziensammlung.

anzugeben. Was aber die Zeichnung selbst anlangt, so wird, wie ich glaube, jeder vorurtheilsfreie Kritiker doch zugeben müssen, dass auf den zwei Blättern, worauf Pferde vorkommen (Uffizien und Baldeschi),



Der heilige Georg, Zeichnung von Raffael, in den Uffizien.

der Pferdeschädel ganz anders aufgefasst ist als z. B. auf den zwei Pferdezeichnungen Raffael's, ebenfalls in den Uffizien, wo der heilige Georg im Kampfe mit dem Drachen dargestellt ist (Alinari 3809 und 3810).[1] Ferner

[1] Auch bitte ich, die Pferde auf der Uffizienzeichnung mit den Pferden in einigen Darstellungen im Appartamento Borgia vergleichen zu wollen.

wird man nicht bestreiten können, dass die Falten der Gewänder, sowol auf der Baldeschizeichnung als auch auf der beim Herzog von Devonshire, keineswegs den Falten gleichen, denen wir auf gleichzeitigen Zeichnungen Raffael's begegnen, wol aber jenen, die für den Pinturicchio gerade charakteristisch sind; ebenso wird man im Gesichtstypus der Frauen und der Männer auf den eben genannten drei Zeichnungen nicht sowol an den Urbinaten als an Bernardino Betti erinnert, ja der Gesichtstypus der kaiserlichen Braut, sowie auch ihre leicht vorneigende Bewegung auf der Baldeschizeichnung sind fast dieselben, die wir sowol in der Madonna des „Präsepium" in S. Maria del Popolo als auch in der „Heimsuchung" im Appartamento Borgia wiederfinden, von der Form der Hände mit den langen zugespitzten Fingern ganz abgesehen. Mit einem Worte, auch in dieser Streitfrage pflichte ich mit vollster Ueberzeugung der Ansicht meines verstorbenen Freundes Otto Mündler bei, welcher sowol die Zeichnung in den Uffizien als jene im Hause Baldeschi dem Raffael absprach, um beide dem verkannten Pinturicchio zu vindiciren. Und in der That, wie sollte der bescheidene, kaum zwanzigjährige Raffael sich angemasst haben, seinem um 30 Jahre ältern, damals hochberühmten Freunde Pinturicchio grosse Compositionen zu dessen Fresken in Siena anzubieten, er, der ja selbst zu den eigenen Werken in jenen Jahren fast immer, wie wir später sehen werden, an Compositionen des Perugino, oder des Pinturicchio selbst, oder des Fra Bartolommeo glaubte sich anlehnen zu müssen? Ich gebe übrigens gern zu, dass im Streite mit einem Kunstkritiker von der Art meines jugendlichen Gegners, der in dem weiblichen Kopfe bei Herrn Malcolm (Braun, „Exposition à l'École des beaux-arts", 116), in den Engelstudien in Oxford und Lille denselben Geist und dieselbe Hand wie in der Chatsworthskizze, wie in der Zeichnung der

zwei Grazien in Venedig und wie in dem Kopfe des heiligen Sebastian ebendaselbst zu erkennen vermag, es mir schwerlich je glücken dürfte, mich zu verständigen, und „wenn ich auch mit Engelzungen redete“.

Nach dieser etwas weitschweifigen Beweisführung möchte es aber vielleicht mancher Leser doch noch befremdlich finden, wie ich, der ich das gemalte Bild der Berliner Galerie (145) als Werk Raffael's anerkenne, die Zeichnung (E), die er jenem Bilde zu Grunde gelegt, ihm rundweg absprechen könne, und derselbe dürfte daher, von unsern modernen Vorurtheilen über Originalität beeinflusst, mir vielleicht erklären, dass es ihm doch viel natürlicher erscheine, mit Director Lippmann anzunehmen, dass der Urheber des Bildes auch der Autor der Zeichnung sei, und dass folglich, da ich sowol die zwei Bilder in Berlin (145 und 247A) als auch die Madonna Connestabile als unbestreitbare Werke des Urbinaten ansähe, ich nothwendigerweise auch die drei Zeichnungen, die zu den obengenannten Gemälden ihm als Vorbild gedient, dem Raffael lassen müsse. Das scheint allerdings logisch, ist jedoch nicht der Wahrheit gemäss. Ich wiederhole es, nach unsern Schulbegriffen von Originalität wäre diese Anschauung ganz in der Ordnung; in jenen für die Kunst glücklichern Zeiten dachte man jedoch ganz anders auch über diesen Punkt, und es war damals sozusagen selbstverständlich, dass ein Schüler oder Gehülfe nicht nur von Zeichnungen, sondern auch von den Compositionen seines Meisters zu den eigenen Werken Gebrauch machte. Von dieser Thatsache fiele es mir nicht schwer, bei andern und zwar nicht unbedeutenden Künstlern aus den verschiedenen Schulen Italiens, sowol bei Malern als auch bei Bildhauern und Architekten, manchen Beweis beizubringen. Da wir aber hier nur mit Raffael uns beschäftigen, sei es mir vergönnt, die Aufmerksamkeit meiner geduldigen Leser noch eine Zeit lang aus-

schliesslich an die Werke aus der Frühzeit dieses Malers gefesselt zu halten, in der Hoffnung, sie von der Richtigkeit meiner Behauptung überzeugen zu dürfen.

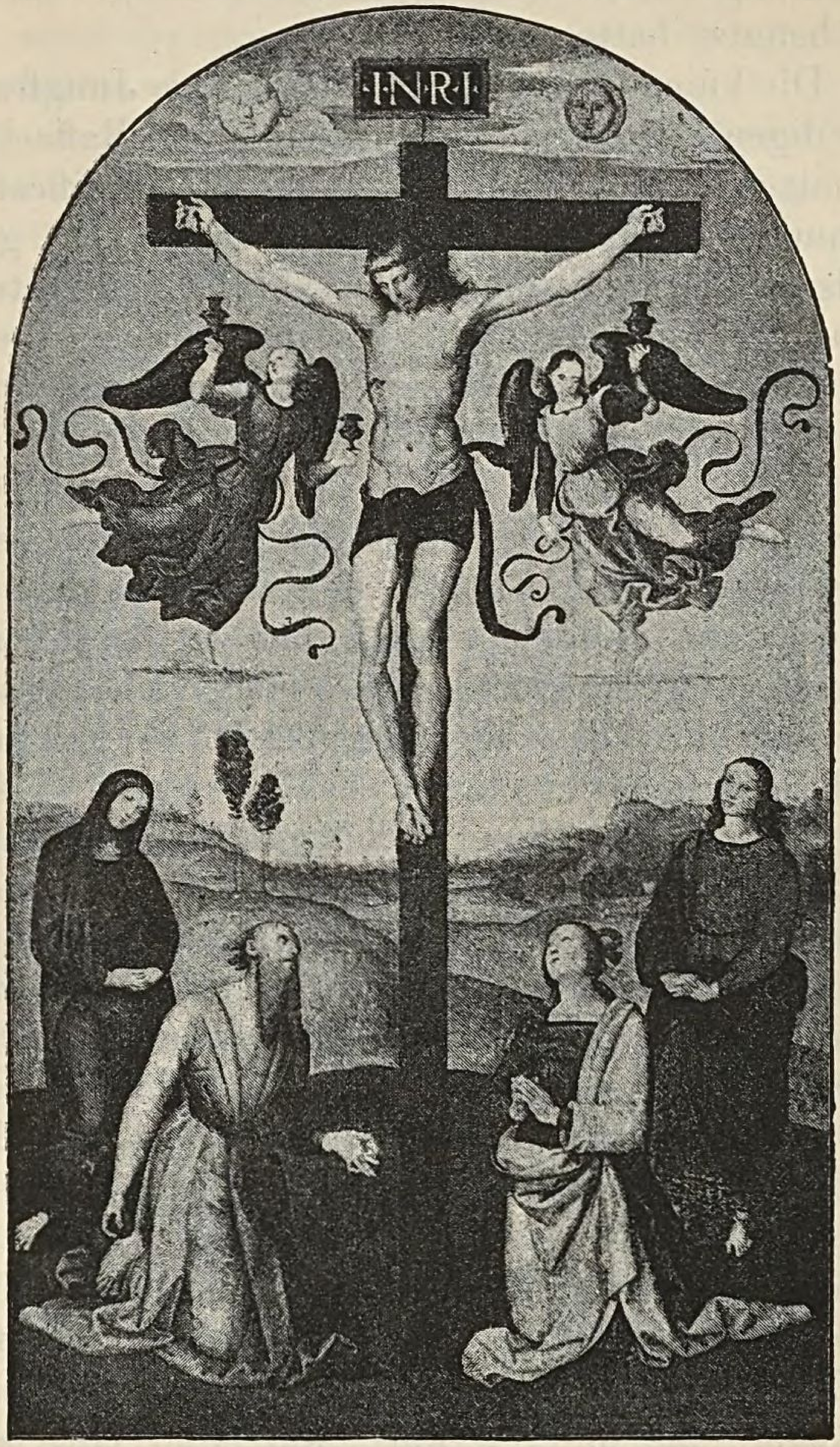
Betrachten wir daher einige der bekannten Gemälde aus der Frühzeit des göttlichen Urbinaten! Zum bessern Verständniss geben wir hier die Nachbildung eines mit dem Namen bezeichneten Bildes des Meisters (1501—1502). Dasselbe kam aus der Galerie Fesch in den Besitz von Lord Dudley und ist jetzt bei Herrn L. Mond. Wir sehen Christus am Kreuze zwischen zwei in der Luft schwebenden Engeln, die das aus den Wunden tröpfelnde Blut in Kelchen auffangen; zu beiden Seiten des Kreuzes knien der heilige Hieronymus und die heilige Magdalena; hinter ihnen stehen die heilige Jungfrau und Johannes der Evangelist. Unten am Kreuze liest man: RAPHAEL. VRBINAS. P. Nun behaupte ich, dass sämmtliche auf diesem Bilde Raffael's vorkommende Figuren entweder aus Cartons oder aus Zeichnungen seines Meisters Perugino entlehnt sind:

1) Der gekreuzigte Christus wurde aus einer Zeichnung des Perugino fast Strich für Strich abgeschrieben. Diese Zeichnung hatte Pietro etwa um 1470—1475 zu seinem gehaltvollen Bilde, dem Altarwerke für die Compagnia della Calza in Florenz, gefertigt.[1]

2) Die zwei Engel sind wieder einer Zeichnung Pe-

[1] In diesem kräftigen Werke aus der Frühzeit des P. Perugino sieht man ganz deutlich nicht nur seine Herkunft aus der Werkstatt des Fiorenzo di Lorenzo, sondern man bemerkt ebenfalls den Einfluss, den damals auch Luca Signorelli auf den jungen Künstler von Perugia ausgeübt haben muss. So sind auch die Herren Crowe und Cavalcaselle (III, 247) immer noch im Zweifel, ob sie dieses Gemälde dem Signorelli selbst oder aber dem Perugino zuschreiben sollen. Für die Autorschaft des letztern gibt die Copie der Christusgestalt in dem Dudleybilde seines Schülers Raffael ein schlagendes Zeugniss. (Vergleiche Anderson's Photographie.)

rugino's entlehnt, die ihm nicht nur zu einem seiner Wandgemälde im Cambio, sondern früher schon zu



Die Kreuzigung, von Raffael, in der Sammlung des Herrn Ludwig Mond in London.

seiner „Auferstehung Christi" (Vaticanische Galerie) gedient hatten.

3) Den heiligen Johannes entnahm Raffael ebenfalls einer Zeichnung seines Meisters, die dieser zu seiner „Beweinung Christi“ (Pittigalerie, Nr. 164), vom Jahre 1495, benutzt hatte.

4) Die kniende Magdalena, die heilige Jungfrau und den heiligen Hieronymus endlich entlehnte Raffael ebenfalls, mit mehr oder minder erheblichen Modificationen, Zeichnungen, die Perugino theils zu seinem grossen Wandgemälde, vom Jahre 1496—1497, im Kloster von S. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz, theils zu seinem „Gekreuzigten Christus zwischen Heiligen“ (jetzt in der Galerie in der Florentinischen Akademie) gefertigt hatte.

Der junge Raffael hat jedoch alle diese seinem Meister abgeborgten Figuren in seiner genialen Weise modificirt und geadelt. Auch hat er denselben ein geistigeres, intensiveres Leben einzuhauchen gewusst. Und ich meine, dass die Originalität eines Künstlers in viel höherm Grade hierin sich ausspreche als etwa in der Zusammenstellung und Anordnung der Figuren, d. h. der Composition.

Das zweite Bild aus Raffael's Frühzeit, in dem wir ebenfalls eine starke Beeinflussung durch seinen Meister Perugino wahrnehmen, ist die bekannte „Krönung Mariä“ (1502), jetzt im Vatican befindlich. Das Bild war von der Familie Oddi bei Perugino bestellt und galt deshalb auch in Perugia lange Zeit für das Werk des Perugino. Die Composition dieses Bildes dürfte vielleicht auf Perugino selbst zurückzuführen sein, obwol factische Beweise zu einer solchen Annahme fehlen. Die Eintheilung des Gemäldes in zwei Hälften, eine obere und eine untere, war zwar vom Gegenstande selbst geboten, erinnert jedoch sehr an die leider jetzt etwas verdorbene, aber trotzdem immer noch sehr schöne „Himmelfahrt Mariä“ von Perugino (vom Jahre 1500) in der Florentinischen Akademie. Auf diesem grossen Bilde

sehen wir die Mutter Gottes zwischen vier musicirenden Engeln, welche sehr an die Raffael'schen Engel in der „Krönung Mariä" gemahnen. Unten jedoch stellte Perugino statt der Apostel, wie es der Gegenstand erheischt hätte, vier Heilige dar.

Allgemein bekannt ist ferner, dass Raffael bei der Composition seines Bildes „Mariä Vermählung" vom Jahre 1504 (in der Breragalerie) ebenfalls an die Composition seines Meisters von demselben Gegenstande (jetzt in Caen) sich anlehnte.

Dürfen wir uns nun, im Hinblick auf diese Thatsachen, wundern, dass der junge bescheidene Maler von Urbino auch seinem „Dreifigurenbilde" der Berliner Galerie (145) die Federzeichnung seines ältern Freundes Pinturicchio zu Grunde gelegt, und dass er später zu seinen Madonnenbildern Connestabile und Duca di Terranova die Federzeichnung seines Meisters Perugino benutzt hat? Ich will die Hoffnung aussprechen, dass meine Leser auch in diesem Punkte mir ihre Zustimmung nicht versagen und somit die Ansicht des Herrn Director Lippmann nicht für stichhaltig befinden werden.

Ja, wollten wir die ganze Reihenfolge der Werke aus Raffael's Frühzeit (1500—1506) in ihrer Entstehungsgeschichte ergründen, wozu freilich hier nicht der passende Ort wäre, so könnten wir uns der Wahrnehmung nicht verschliessen, dass, wie der junge Urbinate zur Composition der obengenannten Gemälde sich Zeichnungen seines Meisters Perugino, einmal sogar eine seines Freundes Pinturicchio zum Vorbilde genommen, er später ebenfalls Werke und Zeichnungen seines neu erworbenen Freundes Fra Bartolommeo della Porta zu mehrern seiner Gemälde (Freskobild in S. Severo, Madonna für das Nonnenkloster vom S. Antonio di Padova in Perugia, Madonna del Baldachino im Pittipalast) benutzte. Diese seine Anlehnung an ältere und berühmte Meister mag bei Raffael theils in der grossen Bescheiden-

heit des herrlichen Jünglings, theils auch in seiner weichen, weiblich sich anschmiegenden Natur ihre Erklärung finden. Erst vom Jahre 1506 an scheint Raffael die eigene Kraft, den ganzen Umfang seines Kunstvermögens gefühlt und erkannt zu haben, und von dieser Epoche an bis zu der Zeit, als der gewaltige Michelangelo, für einen Augenblick wenigstens, auch ihm zu imponiren, nicht jedoch ihn aus seiner glänzenden Bahn zu lenken vermochte, hält er, auf derselben beharrend, den Blick stets nur vorwärts gerichtet, dem hohen Ziele zugewandt, das er mit allen Kräften zu erreichen strebte und das er zu seinem unsterblichen Ruhm auch siegreich erreicht hat. Im Jahre 1506 beschäftigte ihn vornehmlich der Gedanke an das von Atalanta Baglioni, der unglücklichen Mutter, bei ihm bestellte Bild für die Kirche S. Francesco zu Perugia. Die Aufgabe, die Raffael sich gestellt hatte, war, die „Grablegung Christi“ darzustellen, ein Gegenstand, der dem jungen Meister Gelegenheit bot, alle von ihm mit so vieler Liebe und so vielem Fleiss erworbenen Kenntnisse zu verwerthen. Zu keinem andern unter allen Bildern des Meisters sind so viele Studien auf uns gekommen, wie gerade zu diesem ersten grössern selbständigen Werke[1], und wir

[1] Um nur einige dieser mir bekannten Studien hier anzuführen:

a) Im Britischen Museum eine.

b) Oxfordsammlung (Braun Nr. 20).

c) Oxfordsammlung (Braun Nr. 21).

d) Frühere Sammlung Dräxler in Wien eine (später in der Sammlung des Herrn Edward Habich in Kassel; abgebildet I. Band, S. 173).

e) Sammlung des Louvre (Braun Nr. 239).

f) Uffiziensammlung (Philpot Nr. 1097).

g) Uffiziensammlung (Philpot Nr. 1148; herrliche Federstudie zu dem Profilkopf der heiligen Magdalena, thörichterweise in die Schule Raffael's verwiesen).

h) In der Sammlung Gay in London.

sehen an denselben, welch unsägliche Mühe und Anstrengung bei der Composition dieses Bildes er es sich hat kosten lassen, ein Umstand, der wol hauptsächlich dazu beigetragen haben dürfte, gerade diesem Werke Raffael's etwas von jener Kälte mitzutheilen, die in allen Kunstwerken sich fühlbar macht, bei deren Schöpfung die Wissenschaft mehr als des Künstlers „Dämon", um mit Sokrates zu reden, seine Hand geleitet hat.

Doch es ist die höchste Zeit, diesem zweiten Gange mit meinem verehrlichen Gegner in Berlin ein Ende zu machen. Ungewandt, wie meine Fechterei ist, dürfte sie einem Publikum, das an schulgerechte Zweikämpfe gewohnt ist, wie sie dort von wohleingeübten Fechtern ausgekämpft werden, nur Langeweile verursacht haben, und ich kann daher ihm für die viele Geduld, welche es mir wol hat schenken müssen, nicht dankbar genug sein.

Sollten nun diese sehr unschuldigen Fechtübungen zwischen meinem Gegner und mir auch zu keinem entscheidenden Resultate geführt haben, so dürften dieselben doch vielleicht dazu beitragen, manchen Kunstbeflissenen zum eingehenden Studium der Handzeichnungen aus Raffael's Frühzeit zu bewegen, und dies allein schon wäre wahrlich nicht der geringste Dienst, den Herr Director Lippmann durch den von ihm entzündeten Streit der Kunstwissenschaft geleistet zu haben sich rühmen dürfte.

Zweiter Aufsatz.

Raffael's Jugendentwickelung.

Worte der Verständigung gerichtet an Herrn Professor Springer in Leipzig.

I.

Das einzige Land in Europa, wo man seit etwa einem halben Jahrhundert auch der Kunst Italiens und zumal Raffael Sanzio, als dem edelsten Vertreter derselben, ein wahrhaft ernstes Studium widmet, ist ohne Frage Deutschland. Hier allein bestehen an fast allen bedeutendern Hochschulen Lehrstühle der Kunstgeschichte, die, mit geringen Ausnahmen, von hervorragenden und wirklich verdienstvollen Kunstforschern besetzt sind. In den übrigen Culturstaaten Europas, besonders in England und Frankreich, gibt es allerdings auch warme Freunde und feine Kenner der italienischen Kunst und leidenschaftliche Sammler von deren Werken, Bildern und Antiquitäten, ernstere Forscher jedoch sind dort sehr seltene Erscheinungen. Es war daher ein grosses Glück für mein Buch, dass dasselbe in Deutschland und in deutscher Sprache erscheinen konnte; wäre es in einer andern Sprache und in einem andern Lande an das Licht getreten, so würde,

zumal bei dessen struppigem und sich so wenig empfehlendem Aeussern, wahrscheinlich kein Hahn darnach gekräht haben. Auch der Umstand, dass meine kritischen Auslassungen von einem Ausländer und nicht von einem Inländer ausgingen, gereichte ihrem Verfasser zum grössten Vortheil. Denn so höflich, liebenswürdig und nachsichtsvoll die Deutschen gegen Fremde sind, so streng, ja manchmal hart und bissig pflegen sie gegen das eigene Blut vorzugehen. Da nörgeln und kritteln sie und suchen mit Sperberaugen nach den schwachen Seiten ihrer Fachgenossen. Ein solches Gebahren mag nun vielen misfallen, ich jedoch erkläre mir dasselbe aus dem Ernste und dem Eifer des wissenschaftlichen Ringens. Begegnen wir nicht etwa dem nämlichen Schauspiel unter den Künstlern von Florenz und Rom, als dort die Kunst in ihrer höchsten Blüte stand?[1] Ich muss daher offen bekennen, dass, als ich meine zwar immer ernst gemeinten, doch nicht selten gar zu vorlauten kritischen Betrachtungen niederschrieb, ich es mir nicht träumen liess, dass dieselben bei den hervorragendsten Kunstforschern der deutschen Lande eine so wohlwollende, ja, sage ich es gerade heraus, eine so nachsichtsvolle Aufnahme finden würden, als dies zu meinem freudigen Erstaunen wirklich geschehen ist. Am wenigsten aber erwartete ich, dass ein Mann von der Bedeutung und dem Ansehen Springer's, des weitaus bekanntesten und gelehrtesten Raffaelisten der Neuzeit, sich zu einer eingehenden Prüfung meiner Anschauungen über die künstlerische Entwickelung des Urbinaten herablassen, ja dass derselbe diese meine Anschauungen sogar grossentheils zu den seinigen machen würde. Solch unerwartete Freuden gehören für einen

[1] „*Perchè Firenze fa degli artefici suoi quel che il tempo delle sue cose: che fatte, se le disfà e se le consuma a poco a poco.*“ Vasari, VI, 31.

Neuling in der Schriftstellerei, wie ich, gewiss zu den höchsten, die einem nach Wahrheit ringenden Menschen werden können. Ich kann daher dem ausgezeichneten Meister nicht dankbar genug sein, durch seinen so interessanten und für meine Person so schmeichelhaften Aufsatz über Raffael's Jugendjahre (publicirt im vierten Bande des „Repertoriums") mir Gelegenheit geboten zu haben, die stets neue und stets anziehende Frage über Raffael's Jugendentwickelung hier noch einmal und eingehender zu besprechen, als dies in den engen Grenzen meines Buches „Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin" mir gestattet war. Ich thue dies um so lieber, als mir daran liegt, eine Verständigung zwischen mir und meinem berühmten Opponenten womöglich anzubahnen. Doch ich will zur Sache kommen.

Herr Prof. Springer hat zur Begründung seiner in jener Studie niedergelegten Anschauung mehrere Handzeichnungen und Werke Raffael's erwähnt, die mir andern Meistern anzugehören scheinen, die einen nämlich dem P. Perugino, die andern dem Pinturicchio. Wollen wir daher in der Hauptfrage womöglich zu einer Verständigung gelangen, so ist es vor allem nöthig, diese Vorfragen zu erledigen, d. h. die Werke der drei Meister, die am meisten miteinander verwechselt werden, ich meine die Raffael's, Perugino's und Pinturicchio's, voneinander zu sondern. Nur möchte ich hier noch eine Bemerkung voranstellen. Herr Prof. Springer meint, dass ich in meinen Zweifeln an der Glaubwürdigkeit der Vasari'schen Aussagen zu weit gegangen sei; und hierin mag er so ganz unrecht nicht haben, lag mir doch vor allem daran, meinen Lesern klar zu machen, dass Timoteo Viti unmöglich weder Schüler noch Handlanger Raffael's, als welchen der Aretiner ihn hingestellt hatte, gewesen sein konnte. Man wolle es mir daher verzeihen, wenn ich im Eifer meiner Beweisführung das

Kind, wie man zu sagen pflegt, mit dem Bade ausschüttete. Wenn jedoch Prof. Springer sogar aus der Entstehung der Antaldi'schen Handzeichnungsammlung, von der er sagt, dass sie notorisch von Timoteo Viti angelegt und später durch Erbschaft an die Antaldi gekommen sei, Beweisgründe für seine Ansicht glaubt schöpfen zu dürfen, dass der Verkehr Timoteo's mit Raffael sich auch über die letzten Lebensjahre des letztern erstreckte, so geht auch er sicher viel zu weit, und ich zweifle nicht, dass mein hochherziger Gegner mir dies seinerseits willig zugestehen wird. Wie mir in Rom aus sehr glaubwürdiger Quelle versichert wurde, entstand nämlich die eigentliche Sammlung Antaldi in Urbino erst im 17. Jahrhundert, wiewol es wahr sein mag, dass schon viel früher mehrere Zeichnungen, sei es Raffael's, sei es Timoteo's, durch Erbschaft ins Haus Antaldi gelangt waren. Aus dieser Thatsache also, meine ich, lässt sich gar nichts beweisen. Noch lockerer scheint mir der Boden zu sein, auf dem Prof. Springer die eigene Thesis, dass nämlich der Einfluss Timoteo's auf Raffael erst ins Jahr 1504 fallen müsse, gestellt hat. „Die Oxforder Handzeichnung“ [1], sagt er, „hat Lermolieff mit Recht dem Timoteo zurückgegeben. Sie galt freilich bereits in der Antaldisammlung als ein Werk Raffael's“ — ein Beweis also, dass die Taufen der Antaldizeichnungen erst in spätern Zeiten stattgefunden.[2]

[1] Die Kreidezeichnung einer Heiligen mit dem Palmenzweige.

[2] Es darf uns wahrlich nicht wundernehmen, dass, wie so manches Gemälde, so noch viel mehr so manche Handzeichnung, sei es des Perugino selbst, sei es dieses oder jenes seiner bessern Schüler und Nachahmer, wie z. B. Eusebio da S. Giorgio oder Giovanni Spagna (die Fresken aus der Magliana im Louvre und im Hofe der Akademie der Künste in Paris mögen darüber belehren), von den spätern Besitzern derselben dem göttlichen Raffael zugeschrieben und, mit dieser Taufe sodann in die öffent-

„Merkwürdigerweise aber", fährt Prof. Springer fort, „hat niemand, welcher das Blatt auf Raffael taufte, dasselbe in die erste Jugendzeit des Meisters, sondern in seine florentiner Periode versetzt." Da nun aber vor mir, soviel ich weiss, niemand von einer urbinatischen Periode Raffael's je ernstlich gesprochen, so konnte selbstverständlich es auch niemandem einfallen, jene Zeichnung dahin zu versetzen, noch weniger aber in Raffael's peruginische Epoche, sondern musste sie nothwendigerweise jenen Zeichnungen und Werken des Meisters anreihen, in denen Raffael, wie ich anzudeuten versucht habe, sich zurückwendend die alten Eindrücke, welche während seiner perusischen Periode vergessen schienen, wieder auffrischte. Dies beweist schon das Brerabild (Verlobung Mariä), das von Raffael vor seiner Reise und seinem längern Aufenthalte in Urbino für Città di Castello vollendet wurde, und in welchem Werke, wie auch Herr Prof. Springer zugibt, gar mancher Zug wieder an Timoteo erinnert.[1]

Nun erlaube mir mein freundlicher Opponent, ihn zu bitten, mit mir etliche von jenen Zeichnungen zu prüfen, die er citirt. Was die zwei von ihm vorangehend be-

lichen Sammlungen Europas gelangt, vom grossen Publikum für unbestrittene Werke des Urbinaten gehalten wurden. Jeder Besitzer sucht eben seinen Besitzständen am höchsten klingende Namen anzuheften. Und dass ein solches Phänomen auch an den Werken der andern Kunstschulen Italiens sich wiederholte, glaube ich in meinem Buche durch reichliche Beispiele bewiesen zu haben. Wie viele Handzeichnungen und Gemälde aus der venetianischen Schule wurden und werden noch immerfort den höchsten Repräsentanten derselben, dem Giorgione oder dem Tizian, angerechnet; wie manche Handzeichnung von Schülern oder Nachahmern Lionardo's führen nicht unbestritten den Namen des grossen Florentiners und werden als solche von alt und jung in den Himmel erhoben?

[1] Vergleiche S. 224, 250.

sprochenen oxforder Zeichnungen oder Skizzen (Katalog



Die Anbetung des Christkindes, Zeichnung von Pinturicchio, in der Taylor Institution zu Oxford.

Robinson 5 und 6) betrifft, so muss ich leider gestehen, sie nicht zu kennen, folglich auch keine Meinung dar-

über zu haben[1]; in Betreff der dritten jedoch (Robinson 7), von der mir eine leidliche Photographie zu Gebote steht (s. Abbildung S. 307), muss ich ihm offen gestehen, nicht seine Ansicht theilen zu können, ja ich schmeichle mir sogar, dass Herr Prof. Springer, falls er sich die Mühe nehmen will, jene oxforder Zeichnung mit der von mir zu wiederholten malen angeführten Federzeichnung Pinturicchio's eingehend zu vergleichen, mir die Freude gönnen wird einzugestehen, dass dieselbe keineswegs dem Urbinaten angehöre, sondern jenem umbrischen Meister zugeschrieben werden müsse, von dem sowol die Zeichnungen des venetianischen „Skizzenbuchs" als jene zur „Madonna Solly" im Louvre und die zum „Dreifigurenbild" in der Albertina herrühren. Der Typus des Madonnenkopfes auf dieser Federzeichnung in Oxford (Robinson 7) ist derselbe, dem wir auch in jenem guten Madonnenbilde Pinturicchio's begegnen, das aus dem Conservatorium di S. Maria Maddalena in die Galerie der Akademie von Siena gekommen ist. (Lombardi, 1424.[2])

Man vergleiche auf dieser Zeichnung übrigens noch die Form der Hände, den Typus des Christuskopfes mit seinem über die Stirn gestrichenen Haarbüschel, das Ohr des das Schaf auf den Schultern tragenden Hirten mit dem dem Pinturicchio eigenthümlichen starken Läppchen mit dem scharfen Einschnitt; man besehe sich zudem die für Raffael viel zu geistlos auf-

[1] [Später hat Lermolieff diese zwei leicht hingeworfenen Skizzen doch kennen gelernt und hat sie nach den bereits angedeuteten Merkmalen in seinen Noten als Arbeiten des Pinturicchio bezeichnet. (Zwei Blätter mit leichten Skizzen für Compositionen zur Maria mit dem Kinde.) F.]

[2] Denselben Kopftypus finden wir ebenfalls in den zwei Madonnen des Polyptikon (Nr. 10) in der Galerie von Perugia, in den Madonnen der Wandgemälde in Santa Maria von Spello, und anderswo noch.



Der schlafende und der fliehende Wächter, von Perugino,
in der Taylor Institution zu Oxford.
[Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach.]

gefassten Thiere im Holzschuppen, und, ich wiederhole es mit aller Zuversicht, jeder unbefangene Schiedsrichter,

Herr Prof. Springer an der Spitze, wird mir zugeben, dass diese Zeichnung unmöglich von Raffael herrühren könne, sondern in jene Reihe von Federzeichnungen zu setzen sei, die ich dem Pinturicchio glaubte vindiciren zu dürfen. — Prof. Springer citirt ferner (S. 380) zwei Zeichnungen in Silberstift auf olivenfarbigem Papier mit aufgehöhten Lichtern in Oxford (Robinson 12 u. 13), welche sich auf eine Composition der Auferstehung und Christi auf dem Oelberg beziehen; ausserdem, sagt er, kennen wir noch mehrere Studienblätter zur Krönung Mariä in Oxford (Robinson 9) und Lille (Braun 66 und 67) mit dem Silberstift oder mit der Feder entworfen, welche den gleichen Charakter von Modellacten besitzen. Von diesen fünf Zeichnungen ist, zu meinem Leidwesen, die zum Christus auf dem Oelberg mir unbekannt geblieben. Die Silberstiftzeichnung mit dem schlafenden und dem fliehenden Wächter dagegen kenne ich schon längst durch Braun's Photographie (Braun 6). Schon in dem trefflichen Buche „Raffael und Michelangelo“ — das ich, meinem Princip getreu, von der Ansicht der Anderen erst dann Notiz zu nehmen, nachdem ich die eigene festgestellt, nach dem Erscheinen meines „Kri-schen Versuchs“, habe lesen wollen — besprach (S. 41) Prof. Springer diese Zeichnung mit besonderer Vorliebe und bemerkte dazu, „dass dieselbe, mit Perugino's Arbeiten verglichen, durch ihre ungleich grössere Vollendung überrasche. Zwar fehlten noch, wie bei allen Jugendarbeiten Raffael's, das durchgreifende Naturstudium, besonders die Köpfe erschienen noch nach einem feststehenden Typus gezeichnet, in den mit dem Silberstift zart gezogenen Umrissen klinge aber bereits der reine Wohllaut an, welcher alle Raffael'schen Schöpfungen begleite.“ Gegen diese Ansicht, die von den meisten Raffaelisten getheilt wird, kann ich aber einige bescheidene Bedenken nicht unterdrücken. Entweder bin ich selbst in einem grossen Wahn befangen, oder aber

Prof. Springer hat sich diesmal gar zu sehr auf das Urtheil seiner Vorgänger, namentlich Robinson's, verlassen.[1] Hätte er mit gewohntem Scharfblicke und

[1] Welche Streiche, bei Bestimmung von Kunstwerken, das Vorurtheil uns zu spielen im Stande ist, will ich bei dieser Gelegenheit meinen Lesern an einem selbsterlebten Beispiele zeigen Mein verstorbener Freund Otto Mündler, auf dessen Kunsturtheil verdientermassen auch ich grosses Gewicht legte, hatte mir oft von dem schönen Bildchen „Apollo und Marsyas" bei Moris Moore erzählt und jedesmal mir wiederholt, dass er jenes Werk keinem andern Meister als Lorenzo Costa zuschreiben könne. Als ich nun, im Jahre 1858, das herrliche Bildchen in Mailand, wo es in der Brera öffentlich ausgestellt war, zu sehen bekam, vermochte ich weder die Hand des Costa noch die Raffael's darin zu sehen, das Gemälde kam mir jedoch als ein Werk aus der Schule des Francesco Francia vor. Seit der Zeit habe ich das liebliche Bild nie wieder zu sehen bekommen. Als ich mich nun später etwas eingehender mit Timoteo Viti zu beschäftigen hatte, sah ich, dass Passavant das bewusste Bild bei Moris Moore dem Timoteo zugeschrieben hat. Diese Taufe des berühmten und bedachtsamen Raffaelisten, von dem ich erwarten durfte, er habe auch die Werke des Viti einer strengen kritischen Prüfung unterstellt, kam mir nun so treffend und die Ansicht Mündler's ergänzend vor, dass ich sie ohne weiteres zu der meinigen machte. Auch wähnte ich von jener Stunde an in der Photographie des Moore'schen Bildchens, die ich besass, immer mehr die Hand und den Geist Timoteo Viti's zu erkennen. Nun trug es sich aber vor nicht langer Zeit zu, dass mir von einem Bilderhändler in Crema ein Bildchen Bacchiacca's, unter dem Namen des Giulio Romano, mit denselben Figuren, wie auf dem Moore-schen Bilde, vorgezeigt wurde. (Wie ich jüngst vernommen, kam dieses merkwürdige Bildchen des Bacchiacca in den Besitz des Herrn Alessandro Castellani in Rom.) [Hernach in den von G. Frizzoni. F.] Nur war auf dem Bilde in Crema Apollo in einen Adam und Marsyas in eine Eva verwandelt. Diese Entdeckung machte mich begreiflicherweise stutzig, da ich mir schwerlich hätte erklären können, wie Francesco Ubertini, der florentinische Schüler Perugino's und später Francia Bigio's, ein Bild oder eine Zeichnung des Urbinaten Timoteo hätte sehen und für sein eigenes Bild benutzen sollen. Ich bat daher einen

seinem feinen Kunstsinn auch diese Zeichnung vorurtheilsfrei näher sich angesehen und dieselbe mit andern Zeichnungen des P. Perugino verglichen, so dürfte er vielleicht mir nicht so ganz unrecht geben, dass ich sowol diese als die gleichzeitigen zwei Zeichnungen mit dem Engel und Tobias (im Britischen Museum, Braun 149, und in Oxford)[1] dem Urbinaten entziehe, um sie dem Perugino zu vindiciren. Ich habe bereits in meiner Antwort an Herrn Director Lippmann in Berlin[2] mir erlaubt, auf die charakteristischen Merkmale aufmerksam zu machen, nach welchen die Perugino'schen Zeichnungen von denen des Pinturicchio und namentlich von denen Raffael's sich unterscheiden; man gestatte mir nun hier abermals auf diesen Punkt zurückzukommen. Für Perugino bezeichnend ist also die Hand mit den breiten Fingern, deren letzte Phalanx fast immer etwas aufwärts gebogen erscheint.[3] Ferner die zangenartige

kunstsinnigen Freund, der sich nach Rom begab, womöglich doch dieses Bildchen bei Herrn Moris Moore sich genau ansehen und mir dann darüber berichten zu wollen. Beim ersten Besuch nun machte das Bild meinem Freunde den Eindruck, als ob es wirklich von Raffael herstamme, bei der zweiten genauern Prüfung desselben fiel ihm jedoch namentlich die ganz und gar unraffaelische Form der untern Gliedmaassen Apollo's besonders auf, und das Bild erschien ihm auch aus andern Gründen noch als ein schönes Werk aus der Frühzeit des Pietro Perugino. Und diesem Urtheile nun, scheint mir, dürften sich mit der Zeit alle verständigeren Kunstfreunde anschliessen, zumal auch die Zeichnung zum Bilde, in der venetianischen Sammlung, obwol sehr verdorben, doch immer noch am meisten an sonstige Zeichnungen Perugino's aus dem letzten Decennium des 15. Jahrhunderts erinnert, wie unter andern an jene zwei Engel mit dem Tobias in Oxford.

[1] Siehe S. 229.

[2] Siehe den vorangehenden Aufsatz: „Perugino oder Raffael?"

[3] Man besehe sich z. B. die Hände des schlafenden Wächters (Oxford, Braun 6); die rechte Hand Christi auf der Taufe Christi im Louvre (S. 267 dieses Bandes, Braun 297); die linke

Form, mit welcher bei ihm Daumen und Zeigefinger zusammenzutreten pflegen.[1] Ueberdies vermisse ich in diesen Zeichnungen jene strammen, vollen Körperformen, die dem Urbinaten, vom „Traum des Ritters“ an bis zu den herrlichen Kämpfergruppen, stets eigenthümlich sind. Auch erscheinen mir die Umrisse des stehenden Wächters viel zu flau, dessen rechte Hand für Raffael viel zu schwach geformt.

Nachdem ich, so gut dies eben in Worten thunlich ist, versucht habe, meinem verehrten Herrn Opponenten an einigen Beispielen klar zu machen, dass die von ihm zur eigenen Beweisführung vorgehaltenen Raffaelzeichnungen meiner festen Ueberzeugung nach nicht dem Urbinaten, sondern die eine dem Pinturicchio, die andere dem Perugino gehören, gehe ich nun zur Beantwortung der Hauptfrage über, in der ich leider nicht die volle Zustimmung des berühmten leipziger Gelehrten habe erlangen können.

II.

Ehe mein Buch in der Oeffentlichkeit erschien, gab man, so viel ich weiss, dem jungen Sanzio keinen andern Lehrer als Perugino; Timoteo Viti galt bei der grossen Mehrzahl der Raffaelbiographen für einen Schüler, bei allen, ohne Ausnahme, für einen Gehülfen Raffael's[2]; Pinturicchio aber war nur als Plagiator des

Hand des liegenden Kindes, in den Uffizien (Philpot 648); die Hand des Apostels auf der äusserten Linken (Uffizien, Alinari 3844) u. a. m., sowie ferner gar manche Hand in Perugino's Gemälden.

[1] Z. B. an der rechten Hand des Engels (Britisches Museum, Braun 149) und an der linken des schlafenden Wächters (Oxford, Braun 6), und so in vielen Bildern des Meisters.

[2] Prof. Springer bemerkt zwar („Raffael und Michelangelo“, S. 40), dass auch Timoteo und selbst Evangelista von Pian di

Urbinaten bekannt. Ich glaube zuerst sowol aus äussern biographischen als auch aus innern Gründen, wenn vielleicht auch nicht bewiesen, so doch wahrscheinlich gemacht zu haben, dass, nach dem Tode des Vaters Santi, Timoteo der erste Lehrer des jungen Raffael gewesen sein dürfte; ferner dass seit der Abreise Pietro's von Perugia, also vom Herbst 1502 an, der Urbinate sich nicht nur an Pinturicchio fest angeschlossen, sondern selbst zwei Madonnenbildchen nach Zeichnungen dieses seines ältern Freundes gemalt habe. Beide Bilder befinden sich in der Galerie zu Berlin und führen die Nummern 141 und 145. Das erstere (141), unter dem Namen der Solly'schen Madonna bekannt [1], verdankt seine Entstehung der kleinen hier abgebildeten Federzeichnung Pinturicchio's, die im Louvre ausgestellt ist und dort Raffael zugeschrieben wird (Braun 250); die Federzeichnung zum andern Bilde (145) gehört der Albertina und wurde

Meleto dem jungen Raffael Unterricht hätten geben können, fügt jedoch gleich hinzu, dass Rathen noch kein Wissen gebe. Wie es ungefähr mit dem Kunstvermögen jenes Evangelista gestanden haben mag, dürfte aus einem Bilde uns klar werden, das in der Liller Galerie aufgestellt ist und sicher von einem andern Schüler des Giovanni Santi herrühren muss. Das Bild (Nr. 17) stellt die thronende Maria dar mit dem unbekleideten Christkind in den Armen; den Grund bildet eine Landschaft. Auf der Basis des Thrones liest man:

Bartolomeus M^{i}. Gentilis de
Urbino pinxit. Ann. 1497.

[1] Dieses Madonnenbild, noch sehr schwarz in den Schatten, muss bald nach der „Krönung Mariä" entstanden sein. Wahrscheinlich bediente sich damals Raffael des nämlichen Beinschwarz, das Perugino gebrauchte und das er aus Florenz, woselbst es vermuthlich Lionardo da Vinci zuerst eingeführt, nach Perugia mitgebracht haben dürfte. Merkwürdig, dass in diesem Bildchen die Form der Hand, sowie die des Körpers des Christkindes durchaus noch Peruginesk ist, während die Composition dem Pinturicchio entlehnt ist.

von mir bereits eingehend besprochen.[1] Selbst die zwei Zeichnungen zur Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino in Lille (Braun 95 und 79) verrathen, wenigstens in meinen Augen, noch stark den Einfluss des Pinturicchio, wenn sie nicht sogar von ihm selbst sind.[2]



Pinturicchio's Vorbild, im Louvre, zu Raffael's Madonna Solly.

Herr Prof. Springer, der zu meiner nicht geringen Freude mir zugibt, dass nicht nur Perugino, son-

[1] Siehe den vorangehenden Aufsatz: „Perugino oder Raffael?"

[2] [Zu diesem Schlusse kommt der Autor bestimmt in seinem dritten Aufsatz. F.]

dern auch Pinturicchio und Timoteo in Raffael's Entwickelung eingreifen, theilt jedoch meine Meinung weder über die Albertina- noch über die Louvrezeichnung, schliesst sich dagegen, und zwar mit stark accentuirter Beistimmung, dem Urtheil des Herrn Dir. Lippmann in Berlin an, welcher beide Zeichnungen, ebenso wie das von ihm jüngst für das Berliner Kupferstichcabinet erworbene Madrazzoblatt dem Raffael zueignet. Ich nehme dies für einen weitern Beweis des conservativen Geistes, von dem Prof. Springer beseelt zu sein scheint, und der mich, ihm gegenüber, als einen Erzrevolutionär erscheinen lässt. Und doch gelte ich bei der jüngern, unerfahrenen Schar meiner Landsleute, in *rebus politicis* wenigstens, für einen unverbesserlichen Zopf. So geht's aber auf dieser bunten Welt! Während Studium und Erfahrung uns in der Politik conservativ zu machen pflegen, bringen sie in der Wissenschaft nicht selten die entgegengesetzte Wirkung hervor.

Kehren wir jedoch zurück zum „Stande unserer Kenntniss" von Raffael's frühestem Leben und Wirken, wie Prof. Springer denselben in seinem Aufsatze darstellt. (S. 374.) „Auf der einen Seite liess sich durch die von Pungileoni veröffentlichten Acten in dem Streite zwischen Raffael's Stiefmutter und Vormund die Anwesenheit Raffael's in Urbino bis zum Jahre 1500 constatiren, auf der andern Seite liegen deutliche Zeugnisse für Perugino's Abwesenheit von Perugia seit 1494—1499 vor. Die Folgerung, dass Raffael erst 1500 in Perugino's Werkstatt trat und bis dahin in Urbino den Unterricht genossen hatte, erschien unausweichlich und wurde auch in einem Aufsatze in Lützow's Zeitschrift, 1872 (VIII. Bd., S. 68) gezogen."

Nun würde aber Baron von Rumohr, wäre er noch am Leben, auf diese Schlussfolgerung kurz geantwortet haben: „Wer versicherte Ihnen, Herr Professor, dass Raffael's Aufenthalt in Urbino im Monat Mai 1499 nicht

ein momentaner gewesen, dass er nicht des Streites mit der Stiefmutter halber von seinem Vormund nach Urbino berufen worden sei? Und wäre dies auch nicht der Fall gewesen, hätte Raffael, etwa von Perugia aus, wo er beim Ingegno arbeitete, nicht einen kurzen vorübergehenden Besuch seinen Verwandten und Freunden in Urbino abstatten können?" Haben wir daher keine bessern Beweisgründe für Raffael's andauernde Anwesenheit in seiner Vaterstadt bis Ende 1499, so, meine ich, bleiben wir über die ersten Lehrjahre des Urbinaten heute noch im Dunkeln wie zu Rumohr's Zeiten. Nun bestreitet aber Prof. Springer die Wahrscheinlichkeit nicht, dass Timoteo Raffael's erster Lehrmeister gewesen, nur behauptet er, dass diese auch jetzt noch, wie vor meinen Untersuchungen, zunächst nur auf äussern, biographischen, keineswegs aber auf innern Gründen beruhe.

Ueber den Carton zum „Traum eines Ritters" in der Londoner Nationalgalerie macht Herr Springer folgende Bemerkung: „Den Modellact zu den beiden allegorischen Figuren, eine Bisterzeichnung auf gelb getöntem Papier mit aufgehöhten Lichtern, bewahrt, wie C. Ruland mit gewohntem Scharfblicke nachgewiesen hat, das Museum in Weimar. Leider übergeht Lermolieff denselben vollständig, obschon gerade aus dem Vergleiche des Actes mit dem Carton und dem Gemälde sich neue Gesichtspunkte für die Beurtheilung des Werkes ergeben. Der Modellact gehört ebenso sicher Raffael nicht an, wie der Carton mit vollkommener Gewissheit zu den schönsten Originalzeichnungen Raffael's gezählt werden muss. Hat Raffael die von anderer Hand skizzirten Modelle benutzt? Hat ein fremder Künstler den Entwurf Raffael's copirt? In diesem letztern Falle müssten aber die Spuren Raffael's noch erkennbar sein. Das ist aber so wenig der Fall, dass wenn nicht die Haltung der Figuren, die Gegen-

stände, welche sie in den Händen tragen, den Zusammenhang mit dem «Traume eines Ritters» verriethen, gewiss niemand an Raffael denken würde. Welchem Meister sollen wir aber das Blatt zuschreiben? Schwerlich, nach der Zeichnung der Hände zu schliessen, Timoteo. Wir stehen vor einem Räthsel."

Vor allem muss ich meiner Freude Ausdruck geben, bei dieser Gelegenheit constatiren zu können, dass auch ein Kunstgelehrter von der Bedeutung Prof. Springer's die Form der Hand als ein Hülfsmittel für die Erkennung eines Meisters nicht, wie andere Fachgenossen, verächtlich von sich weist; vielleicht wird er später mir selbst zugeben, dass auch die Form des Ohres dazu dienen kann, — nicht, wie einige meiner systematischen Gegner dem Vernehmen nach mir zumuthen, die Werke der Meister überhaupt zu erkennen (solch einen Unsinn hätte ich doch nie meinen Lesern aufbürden können), wol aber den Schüler von seinem Lehrmeister, die Copie vom Original leichter zu unterscheiden.[1]

[1] Prof. Springer schüttelt über die Möglichkeit, die verschiedenen Ohrformen deutlich zu bezeichnen, ungläubig den Kopf; und ich gebe ihm gern zu, dass es eine lange Uebung erfordert, um nicht nur die Form des Ohres, sondern jede beliebige Form richtig zu sehen, ja, wenn ich mich so ausdrücken darf, richtig zu fühlen. Es ist unmöglich, diese Form jedesmal im Contour so wiederzugeben, dass sie auf das Sehorgan anderer denselben Eindruck mache wie auf das eigene; man kann sie also höchstens andeuten. Sage ich z. B., dass das Ohr Raffael's rund, fleischig, innig mit dem Backen verwachsen sei, so habe ich damit zu wenig gesagt, um von andern in meinem Sinne verstanden zu werden, zumal wenn sie mich nicht verstehen wollen, daher begnüge ich mich hier, die Raffael'sche Ohrform in einigen seiner Zeichnungen meinen Lesern mitzutheilen:

1) Apostelkopf zur Krönung Mariä, im Besitze des Herrn Malcolm in London (hier abgebildet).

2) Kniende Figur eines Heiligen (Oxford, Braun 12).

Um nun aber wieder zur Bisterzeichnung in Weimar zurückzukehren, welcher, wie mir scheint, Prof. Springer



Apostelkopf des heiligen Jacobus, von Raffael, in der Sammlung Malcolm in London.

3) Studie zum heiligen Placidus in der Freske von S. Severo (Oxford, Braun 15).

eine viel zu grosse Bedeutung beigelegt hat, so kann ich versichern, dass dieselbe mir nicht ganz unbekannt ist; als sie mir jedoch vorgelegt wurde, machte sie einen so üblen Eindruck auf mein Sehorgan, dass ich sie als eine spätere Fälschung von der Hand wies und keiner weitern Beachtung für würdig erachtete. Durch den Vorwurf, den Prof. Springer mir über meine Nachlässigkeit machte, etwas stutzig geworden und in der peinlichen Ungewissheit, wieder einen groben Schnitzer (wie das mir nicht selten begegnet, *septies in die peccat justus*) begangen zu haben, wandte ich mich um Aufschluss darüber an meinen Freund Herrn Dr. Gustavo Frizzoni aus Bergamo, der vergangenen Sommer unter andern deutschen Galerien auch die von Weimar zu seiner Belehrung besucht hatte, und erfuhr von ihm zu meiner Beruhigung, dass auch ihm jene Bisterzeichnung auf gelbgetöntem Papier (ich kenne noch mehrere andere Fälschungen auf gelbgetöntem Papier) als nichts anderes als eine Fälschung aus viel späterer Zeit erschienen sei. Herr Prof. Springer würde somit nicht nur mir, was nichts zu sagen hätte, sondern der Kunstwissenschaft einen grossen Dienst erweisen, falls er seinerseits bei nächster Gelegenheit jene weimarer Zeichnung einer strengern Prüfung unterziehen wollte.

Der Schwerpunkt der Streitfrage zwischen Herrn Prof. Springer und mir liegt jedoch nicht in diesen Nebenfragen, sondern er liegt in der Bestimmung der Zeit, in

Es versteht sich von selbst, dass man diese Ohrform nur in des Meisters ausgeführtern Zeichnungen constatiren kann — in flüchtigen, skizzenhaft hingeworfenen kann davon keine Rede sein. Auch in den meisten von Raffael selbst ausgeführten Gemälden, z. B. in der Madonna della Seggiola, ja sogar in den Bildnissen, wie z. B. in dem der Fornarina (Donna velata) und dem des Papstes Leo X. im Pittipalast, kann man die ihm eigenthümliche Ohrform bestätigen.

welcher ungefähr das Bild der „Traum eines Ritters" entstanden sei, nämlich ob vor oder nach der perusischen Periode Raffael's. Dass dasselbe mehr an Timoteo als an Perugino oder Pinturicchio erinnere, gibt mir Prof. Springer willig zu. Die erstere Ansicht, dass nämlich das Bild vor Raffael's peruginischer Ausdrucksweise entstanden sei, wurde von mir in meinem „Kritischen Versuche" ausgesprochen, die andere von Prof. Springer der meinigen entgegengehalten, indem er sowol den Carton als auch das Bild ins Jahr 1504—5 versetzte. Es handelt sich zwar nur um die Spanne Zeit von ungefähr vier Jahren, diese scheint mir aber in Raffael's Entwickelungsgeschichte von der grössten Bedeutung zu sein. Ich sehe übrigens sehr wohl ein, dass die Lösung solcher Fragen eine sehr heikle Sache ist, da sie einzig und allein dem individuellen Sehorgan anheimgestellt bleiben muss, und dass man daher, ohne positive Documente beibringen zu können, nicht erwarten darf, eine Discussion darüber zu einem alle befriedigenden Abschluss zu führen. Trotzdem kann ich nicht umhin, Herrn Prof. Springer zu ersuchen, den „Traum eines Ritters" neben das „Sposalizio" in der Brera und neben die Madonnenbilder del Granduca und de' Tempi zu stellen, und namentlich den landschaftlichen Grund auf dem „Sposalizio" mit der Landschaft im „Traum eines Ritters" vergleichen zu wollen; überdies möge mein verehrter Gegner den Carton zum „Traum eines Ritters" mit der Kreidezeichnung zur „Madonna del Granduca", mit der Federzeichnung zum „heiligen Georg" (Louvre) und mit der Federskizze zum Porträt der „Magdalena Doni" (alle drei Zeichnungen fallen in die Zeit von 1504 —1505) zusammenhalten, und verstockt in meiner Meinung wie ich bin, kann ich mich nicht für immer der Hoffnung verschliessen, dass er mir am Ende doch zugeben dürfte, dass jener frische, leichte, ja schon meisterhafte Federzug, der uns in den drei letztern Zeichnungen

zur Bewunderung hinreisst, im Carton zum „Traum eines Ritters“ gänzlich vermisst wird. Was, wenigstens mich, in diesem Carton vor allem anmuthet, ist gerade die jugendliche Auffassung und Darstellung sowol der Figuren als der Landschaft; das Ringen und Suchen in der Modellirung der Formen; eine gewisse Unbehülflichkeit in den Verkürzungen, wie z. B. in jener des linken Unterarms des Ritters und im Wurfe der Falten; die Kopfstellung der allegorischen Figur mit dem Schwerte, welche identisch ist mit der Kopfstellung des heiligen Vitalis im Brerabilde und der heiligen Margarethe des Timoteo, im Privatbesitze in Mailand; die sorgfältige, gewissenhafte, ja noch etwas ängstliche Ausführung der Nebendinge, wie des Helms und des Schildes des Ritters. Kurz, ich muss es wiederholen, in dieser Zeichnung sowol wie in dem Gemälde selbst kann ich nicht umhin, eine jüngere, noch ungelenkere Hand wahrzunehmen, als in den Zeichnungen zur „Krönung Mariä“ im Jahre 1501—1502.

Ich freue mich, nun in der Lage zu sein, Herrn Springer ein Werk Raffael's vorzustellen, das ich, meiner im vergangenen Sommer vor dem Gemälde selbst gewonnenen Ueberzeugung nach, in eine noch frühere Zeit als den „Traum eines Ritters“ glaube setzen zu dürfen: ich meine den kleinen Erzengel Michael (Nr. 368) im Salon carré der Louvregalerie. Ich hatte das schöne Bildchen seit Jahren nicht mehr gesehen und, offen gestanden, es auch nie mit kritischem Auge betrachtet. Bei meinem letzten Besuche der Louvregalerie erschien mir nun dasselbe als ein durch und durch Timoteisches Werk des jungen Meisters. Die Auffassung dieses kleinen Juwels ist noch knabenhafter als im „Traum eines Ritters“; die Faltenansätze auf dem Unterkleide Michael's sind viereckig wie bei Timoteo, nicht rundlich wie bei Perugino und Pinturicchio, die Lichter auf den Flügelfedern des Erzengels sind noch mit Gold angegeben,

wie dies auch bei Timoteo in seinem Madonnenbild mit den Heiligen Vitalis und Crescentius der Fall ist; die Schatten nicht schwarz, sondern hellbraun wie bei Timoteo; der Felsen auf dem landschaftlichen Grunde erinnert in der Färbung noch an die Schule Francia's. Es ist allerdings wahr, auch die Landschaft des Pendants dieses heiligen Michael, d. h. der heilige Georg (369), hat eine ähnliche Färbung, während doch nicht zu leugnen ist, dass dieses letztere Bild in eine um 4—5 Jahre spätere Zeit gesetzt werden muss, d. h. in das Jahr 1504. Man ist daher genöthigt, zur folgenden Hypothese zu greifen: Herzog Guidobaldo habe um das Jahr 1499 etwa dem jungen Raffael aufgetragen, ihm auf dem Dambret (das wahrscheinlich der Herzog selbst dem jungen Maler eingehändigt haben dürfte) einen heiligen Michael zu malen und habe 1504, als Raffael wieder seine Vaterstadt besuchte, den Wunsch geäussert, von seinem inzwischen berühmt gewordenen Unterthan in einem heiligen Georg ein Pendant zum heiligen Michael zu besitzen. Beide Bildchen sind beiläufig in derselben Grösse.[1]

Mein verehrlicher Opponent bemerkt noch zu guterletzt, Raffael habe nie schroff mit der bis dahin geübten Weise abgebrochen und unbedingt die ältere Lehre verworfen, er hätte sich vielmehr bemüht und es auch verstanden, den neuen Erwerb mit der Ueberlieferung harmonisch zu verknüpfen. Auf diese sehr richtige Bemerkung erlaube er mir jedoch ihm Folgendes zu entgegnen. Erscheint uns Raffael in seinem im Atelier des Perugino ausgeführten Bilde „die Krönung Mariä“ so Peruginesk, dass das Bild in Perugia lange Zeit für ein Werk seines Lehrmeisters selbst gehalten wurde, so darf dies keineswegs auch von den Zeichnungen

[1] [Diesen zwei Bildern hat Lermolieff, wie wir bereits gesehen, auch noch dasjenige der drei Grazien hinzugefügt. F.]

zu diesem Bilde behauptet werden. Man besehe sich z. B. seine Studien zu dem musicirenden Engel (Oxford, Braun 3); da sind weder die Falten auf den Aermeln noch die Bildung der Hand mit den kurzen Fingern Peruginesk, während im Bilde gerade die Hände der Apostel sehr in der Art des Perugino gebildet sind; man besehe sich ferner die Studie zum Engelkopf und zu dessen rechter Hand (Britisches Museum, Braun 70) und man wird zugeben, dass der Engelkopf in der einfachen Strichführung doch eher an des Timoteo Viti Weise, als an die des Perugino erinnere, die Hand des Engels aber von den Händen des Perugino sehr verschieden ist[1]; man besehe sich die schöne Studie zum Kopfe des Apostels Thomas in Lille (Braun 58); die Federskizze in Oxford (Braun 70), die auch Herrn Springer, wenn ich ihn recht verstanden, mehr an Timoteo als an Perugino gemahnen; ebenso scheint mir der weibliche Kopf in den Uffizien (Philpot 2797) einen mehr Timoteischen als Pietro Peruginischen Anflug zu haben. Alle die eben angeführten Zeichnungen fallen aber doch ohne Frage in die Jahre 1500—1503, d. h. in Raffael's perusische Epoche. Bald nach dem Abgange Pietro's von Perugia, im Herbste 1502 also, tritt in Raffael's Zeichnungen, so wenigstens scheint es mir, der Einfluss Pinturicchio's zu Tage, so z. B. in den zwei Zeichnungen zur „Krönung des heiligen Nikolas von Tolentino“ in Lille (Braun 79 und 95), auf denen nicht nur der Faltenwurf, sondern selbst die Stellung des rechten Fusses der Figur an der

[1] Sowol die Hand dieses Engels wie auch jene der Madonna in der Federzeichnung (Philpot 1096) der Uffiziensammlung haben dieselbe Form wie die linke Hand des herrlichen segnenden Christus in der Städtischen Galerie von Brescia (einst beim Grafen Tosi). Ich würde auch schon aus diesem Grunde das schöne kleine Bild etwa in das Jahr 1502 setzen.

Seite des Heiligen durchaus an Pinturicchio erinnern [1] [diese Zeichnung gibt später Lermolieff schliesslich als Werk des Pinturicchio selbst. F.]; ferner in der zwar etwas verdorbenen, jedoch noch immer schönen Federzeichnung (sitzende Madonna mit dem unbekleideten Kinde auf den Knien, S. 327) in der Sammlung des Städel'schen Instituts in Frankfurt (Nr. 610). Auf dieser letztern Zeichnung sind z. B. die Faltenansätze schon ganz in der Art des Pinturicchio angegeben und so verschieden von denen in Raffael's Zeichnung zur Madonna del Granduca.[2] Habe ich also richtig gesehen, worüber Herr Prof. Springer in seiner allem Coteriewesen fremden Unparteilichkeit entscheiden mag, so erinnert in der ersten Zeit seines Aufenthalts in Perugia (1500—1503) Raffael in seinen Zeichnungen noch immer deutlich genug an die Schule Timoteo's, während er in seinen gemalten Bildern [3] schon ganz und gar mit der Weise seines neuen Lehrmeisters Perugino befreundet sich uns darstellt. Später, d. h. nach dem Abgange Pietro's von Perugia, lehnt sich der junge Urbinate an den andern berühmten Meister in Perugia, ich meine den Pinturicchio, an, wovon wir nicht nur in mehrern Handzeichnungen aus jener Zeit Beweise haben, sondern vielmehr noch in dem Umstande, dass zwei seiner Ma-

[1] Man vergleiche gefälligst diese letztere Figur mit dem ein Füllhorn tragenden Weibe auf der Zeichnung Pinturicchio's in den Uffizien (Philpot 740), und mit einer andern Zeichnung desselben Meisters ebendaselbst (Philpot 738).

[2] [Auch diese Zeichnung hat Lermolieff später als eine Arbeit von Pinturicchio selbst erkannt und zwar als eine Studie zu einem entsprechenden Bilde von ihm am zweiten Altar links in der Kirche S. Maria Maggiore in Spello. F.]

[3] Porträt des P. Perugino in der Borghese-Galerie (früher unter dem Namen Holbein's); Krönung Mariä; Dudleybild; Madonna Solly in Berlin; heiliger Sebastianus in der Städtischen Galerie von Bergamo (Abtheilung Lochis).

donnenbildchen (Solly und das sogenannte Dreifigurenbild) ihren Ursprung Zeichnungen des Pinturicchio verdanken. Diese Anlehnung Raffael's an ältere, berühmte Meister kann uns an dem leicht empfänglichen und lernbegierigen achtzehnjährigen Jüngling nicht befremden. Als jedoch im Jahre 1504 Raffael nach Urbino zurückkehrte, war er, meine ich, doch schon viel zu selbständig, zu sehr seiner eigenen Kraft sich bewusst, als dass er, und zwar während der wenigen Monate, die er dort zubrachte, die Manier des Timoteo sich hätte aneignen sollen, wäre er mit dieser Weise nicht schon aus früherer Zeit her vertraut gewesen. Doch, wie schon gesagt, es ist dies meine individuelle Anschauungsweise, ich vermag diesen Ideengang mit keinem positiven Document zu stützen, derselbe kann daher von Andersgesinnten mit allem Fug und Recht als willkürlich und illegitim verworfen werden. Möge es somit einem künftigen Forscher vorbehalten bleiben, in Urbino oder in Perugia oder irgend sonstwo schriftliche Zeugnisse aufzufinden, aus denen ein heller Lichtstrahl auch über Raffael's urbinatische Periode falle und so dieselbe plötzlich in voller Klarheit uns erscheinen lasse. Dann wäre der Wunsch des Herrn Prof. Springer erfüllt und der historische Boden gefunden. Ich muss und will mich inzwischen gern mit dem winzigen Verdienst, wenn es überhaupt ein Verdienst genannt werden darf, zufrieden stellen, nachgewiesen zu haben, dass Timoteo Viti der gebende und nicht der empfangende Theil, wie dies bisher allgemein angenommen wurde, gewesen sei — und will mich daran erfreuen, dass Herr Prof. Springer mir wenigstens dies mit der freundlichsten Bereitwilligkeit zugibt.

In der löblichen Absicht, Raffael, ehe er im Jahre 1508 nach Rom übersiedelte, alle Hauptrichtungen der italienischen Malerei in sich sammeln zu lassen, möchte Herr Prof. Springer zu guterletzt auch noch



Maria mit dem segnenden Christuskind, von Pinturicchio, im Städel'schen Institut in Frankfurt a. M.

den Einfluss des Bolognesen Francesco Raibolini auf den Urbinaten geltend machen. Der Gedanke ist gewiss sehr schön, es dürfte jedoch grosse Schwierigkeit haben, denselben zu beweisen, während der mittelbare, durch Timoteo, Francia's Schüler, sich von selbst ergibt. Auch müsste man zu diesem Zweck ein längeres Zusammenleben der beiden Künstler voraussetzen, was doch weder 1504 noch weniger 1506 stattgefunden zu haben scheint. Dass Bildnisse des Francia von Unkundigen nicht selten für Werke Raffael's gehalten wurden, darf doch wahrlich nicht als ein Beweis von der Abhängigkeit dieses letztern vom erstern Meister betrachtet werden. Zu dergleichen Verwechselungen mag vielleicht auch schon die gleichzeitige Tracht der dargestellten Personen beigetragen haben; und wie viele Porträts anderer Meister, schlechte und gute, weibliche und männliche, wurden und werden noch immer dem göttlichen Urbinaten angerechnet! Wer sich davon überzeugen möchte, der schlage in Gruyer's neuestem Buche nach[1], worin unter andern noch immer die sogenannte Fornarina in der Tribuna der Uffiziengalerie, nebst dem Porträt der sogenannten Schwester Raffael's[2] (Nr. 1120) ebendaselbst, das Porträt des Cardinals Inghirami, im Pittipalast, und sogar die abscheuliche Fornarina[3] der Galerie Barberini in Rom u. a. m., Raffael

[1] *Raphael, peintre de portraits.*

[2] Auch Passavant (franz. Ausgabe, II, 40) gibt dieses ganz übermalte weibliche Porträt dem Urbinaten und bemerkt zudem, dass namentlich die Hände sehr schön und ganz in der florentinischen Weise Raffael's gemalt seien. Nun sind es, meine ich, gerade die Hände, die in ihrer ganz und gar unraffaelischen Form es uns verwehren, dieses weibliche Porträt eines florentinischen, dem Domenico Ghirlandajo nahe verwandten Meisters dem Urbinaten zuzuschreiben.

[3] Ein gröberes Unrecht dürfte wahrlich Raffael kaum zugefügt werden, als ihm diese hässliche, wie eine liederliche Dirne

zugedacht werden. — Und wenn der junge Meister aus Urbino in seiner Liebenswürdigkeit in einem Briefe an Francia dessen Madonnen „*le più belle e più divote e ben fatte*" zu nennen beliebt, so ist dies wol doch vielmehr ein Compliment des jüngern an den ältern Meister, als ein Beweis, wie Prof. Springer meint, Raffael hätte damit die Superiorität des Francia im Porträtfache anerkennen wollen. Auch das Sonett Francia's, welches anhebt: „*Non son Zeusi*, *nè Apelle etc.*", deutet, scheint es mir, doch nicht gerade auf ein so intimes Verhältniss zwischen beiden, wie es zwischen Lehrer und Schüler stattzuhaben pflegt. Eine persönliche Bekanntschaft der beiden Künstler will ich gern zugeben, und es erscheint mir nicht unmöglich, dass etwa im Jahre 1506 Francia sein Bild der Lucrezia, das er, wie Vasari berichtet (VI, 11), nebst dem Pferdeharnisch für den Herzog Guidobaldo gemalt, selbst nach Urbino gebracht haben könnte, um bei dieser Gelegenheit zugleich seinem Lieblingsschüler Timoteo einen Besuch abzustatten, und dass er also dort den jungen Raffael getroffen und persönlich kennen gelernt habe. Von einem längern Aufenthalt des Urbinaten in Bologna aber hat mich Prof. Springer auch seinerseits nicht überzeugt. Findet nun mein verehrlicher Opponent im Porträt des Angelo Doni, sowol in der Carnation als in der Farbenbehandlung des Gewandes, eine enge Stilverwandtschaft mit dem Bildnisse des Ev. Scappi von Francia, verrathen

dreinschauende Fornarina auf den Hals zu laden. Schon die Form und Fingerstellung der einen Hand ist so unraffaelisch, das blaue Armband mit dem Namen so abgeschmackt, dass es mich stets gewundert, wie sonst so feine Kenner an diesem garstigen Bildnisse keinen Anstoss genommen haben. Ein Schüler Raffael's — vielleicht Giulio Romano selbst — dürfte vielleicht, nach einer Actzeichnung des Meisters, dieses Porträt verfertigt haben — der göttliche Sanzio jedoch nie und nimmermehr.

diese zwei Bildnisse die gleichen künstlerischen Grundsätze und dieselben technischen Gewohnheiten, wie er meint, so müssen diese, denke ich, doch eher auf Francia's Schüler, Timoteo Viti, zurückgeführt werden.

III.

Am Schlusse seiner geistreichen Besprechung widmet Prof. Springer noch einige Worte dem sogenannten Raffaelischen Skizzenbuch in Venedig, das er „das Muster- und Uebungsbuch einer umbrischen Werkstätte" getauft wissen möchte, woraus hervorgeht, dass ihm jene Federzeichnungen von verschiedenen Händen herrührend erscheinen. Ich habe über die sogen. Raffaelzeichnungen in Venedig sowol in meinem „Kritischen Versuch" als auch in der v. Lützow'schen Zeitschrift von 1881 (siehe den vorangehenden Aufsatz) so weitläufig mich ausgesprochen, dass ich es kaum wage, meine verehrlichen Leser noch einmal mit einer eingehenden Erörterung dieser Streitfrage zu belästigen. Ich will mich daher begnügen, hier vorerst in kurzen Worten den gegenwärtigen Stand der Meinungen über jene Federzeichnungen meinen Lesern zu vergegenwärtigen, um sodann zur Aufrechthaltung meiner eigenen Thesis noch einige Bemerkungen hinzuzufügen.

Seitdem Prof. Bossi in Mailand, als der glückliche Besitzer jener Zeichnungen, dieselben als von der Hand Raffael's erklärt hatte, kam es keinem einzigen Raffaelisten je in den Sinn, an der Wahrheit der Bossi'schen Bezeichnung auch nur zu zweifeln. Alle Kunstschriftsteller vom seligen Rumohr an bis zu Cavalcaselle fanden in denselben jene Vorzüge, sowol in der Auffassung als auch in der Darstellung, die nach ihnen den göttlichen Urbinaten kennzeichnen sollen. Der einzige Kunstforscher, dem die Ehre gebührt, an der Authenticität jener venetianischen Raffaelblätter einige Zweifel geäussert zu haben, ist Prof. Springer. Schon in seinem

ausgezeichneten Buche „Raffael und Michelangelo" erkannte zwar auch er mehrere jener Zeichnungen, wie z. B. die mit den Faltenstudien (Braun 89 und 100) und die zur „Grablegung" (Braun 96 und 97), Raffael zu[1], sah jedoch in andern, wie z. B. in den Federzeichnungen zu den „berühmten Männern"[2] eine ältere, routinirtere Hand als die des jungen Raffael, und fand ebenfalls die Modellirung der Federzeichnung mit den zwei Grazien oberflächlich und Raffael's unwürdig.

Eine der Springer'schen schroff entgegengesetzte Anschauung findet sich in einem kürzlich erschienenen Artikel des Herrn Dr. August Schmarsow niedergelegt. Er findet in jenen venetianischen Federzeichnungen „überall die unverkennbaren Merkmale einer knabenhaft ungeübten Hand, gleiche doch ihr Ansehen aufs Haar der Raffael'schen Doppelzeichnung in Berlin, mit dem Entwurf zur Madonna Connestabile auf der einen und dem Entwurf zur Madonna del duca di Terranova auf der andern Seite". Er versetzt somit die venetianischen Federzeichnungen in die Jahre 1501—1503, und hält sie nur einige Monate früher entstanden als die „Reiterstudie zum Cartoncino des ersten Fresko in der Dombibliothek von Siena und zum Kampf des Reiters gegen zwei Fussgänger."[3]

[1] A. a. O., S. 50 und 92.

[2] A. a. O., S. 41 und 88.

[3] Wenn es verzeihlich ist, dass Kunstgelehrte, ihren Vorgängern folgend, fortfahren, in den venetianischen Federzeichnungen die Hand Raffael's sehen zu wollen, so erscheint es mir als ein Beweis der Oberflächlichkeit, nach dem von mir gegebenen Fingerzeige noch immerfort den immensen Abstand zu verkennen, der zwischen dieser echten und sehr charakteristischen Federzeichnung Raffael's und den übrigen Zeichnungen der venetianischen Sammlung besteht. Ich meine daher, dass der Vorwurf, den mir der Herr Doctor ins Gesicht wirft, „dass die

Meine eigene Ansicht über das sogenannte Raffaelische Skizzenbuch in Venedig ist den Lesern meines Buches hinreichend bekannt; man erlaube mir daher nur mit wenigen Worten dieselbe, der Sache wegen, hier zu wiederholen. Die venetianischen Federzeichnungen dürften ursprünglich zu einem Skizzenbuch oder vielmehr Studienbuch eines peruginischen Meisters gehört haben; später wurde aber das Skizzenbuch aufgelöst und die grössere Zahl[1] der Blätter desselben kamen in die Hände eines Sammlers, der ihnen noch ein paar leichtgetuschte (später übergangene) Federzeichnungen des Antonio del Pollajuolo, ein Blatt mit zwei herrlichen Zeichnungen Raffael's[2] nebst fünf andern Blättern untergeordneter Meister aus der Peruginischen Schule hinzufügte. Dieser Band von Handzeichnungen kam nun im Anfange unsers Jahrhunderts in den Besitz des mailändischen Malers Bossi, welcher dieselben dem Raffael zuzuschreiben für gut befand, eine Taufe, die von allen Raffaelisten seither beibehalten wurde. Mit Ausnahme des Herrn Prof. Springer erkannten nun alle Autoritäten an diesen Federzeichnungen dasselbe Papier, dieselbe Technik und die nämliche Hand, und dieser Ansicht schliesse auch ich mich an. Stimme ich nun einerseits in der Beurtheilung einiger dieser venetianischen Zeichnungen insofern mit Prof. Springer überein, dass sie nicht Raffael angehören und von einer ältern Hand herrühren, so schmeichle

Grenzen des Kunstvermögens der Localmeister von Perugia mir verschwimmen“, eher auf ihn selbst anwendbar wäre.

[1] Ein Blatt aus diesem Studienbuch fand Bossi später in Paris, ein anderes, mit vier Aposteln auf der einen, einem Acanthusblatt auf der andern Seite, besitzt die Sammlung in Lille (Braun 60); andere Blätter davon dürften vielleicht noch in andern Sammlungen sich vorfinden.

[2] Der Kampf des Reiters gegen zwei Fussgänger, und auf der Gegenseite ein unbekleideter Mann mit einer Fahne.

ich mir andererseits auch in der Bestimmung der übrigen Federzeichnungen jener Sammlung mit der Zeit die Approbation des berühmten Raffaelisten in Leipzig zu erhalten.[1] In dieser Hoffnung wage ich die Bitte an Herrn Springer zu richten, eben die folgenden Zeichnungen der venezianischen Sammlung: Perini 65 [2], 44 [3], 2 [4], 46 [5], 84 [6], 28 [7], sich genau ansehen und dieselben sodann mit jenen Federzeichnungen vergleichen zu wollen, die ich als Studien zum Wandgemälde „die Reise Mosis" (Perini 6, 7, 18, 19) [8] und die „Taufe Christi" bezeichnet habe. Und da zu meiner nicht geringen Befriedigung Prof. Springer zugibt, dass der Nachweis, dass diese letztern Zeichnungen aus dem „Raffaelischen Skizzenbuche" in Venedig sich auf die Fresken in der Sixtinischen Kapelle beziehen und dem Pinturicchio gehören, mir vollständig gelungen ist (S. 393), und da ich ebenfalls nachgewiesen zu haben glaube, dass fast alle Federzeichnungen in Venedig derselben

[1] Mehrere von jenen Federzeichnungen sind dem Perugino entnommen, andere nach dem Stiche des Mantegna (die „Grablegung") copirt, wieder andere (die „berühmten Männer") nach Zeichnungen des Melozzo da Forli (den Pinturicchio wahrscheinlich in Rom persönlich gekannt haben wird), und endlich etliche Zeichnungen dem Luca Signorelli entlehnt. Wie nahe Pinturicchio mit Luca Signorelli befreundet war, geht schon aus dem Umstande hervor, dass dieser im Jahre 1509 ein Kind des Pinturicchio aus der Taufe hob.

[2] Kniender Mann mit gefalteten Händen.

[3] Der heilige Andreas.

[4] Studie zum Kindermorde (nach Signorelli).

[5] Hercules mit dem Löwen (Bisterzeichnung aus späterer Zeit des Meisters, nach Pollajuolo).

[6] Derselbe Kopf in verschiedenen Stellungen.

[7] Vier männliche Köpfe.

[8] Kopf zur sitzenden und Kopf zur stehenden Zipporah, sowie Kopf zum Weibe mit dem Kruge, das hinter der Zipporah einherschreitet (zur Freske: „Die Reise Mosis" in der Sixtinischen Kapelle).

Hand zugeschrieben werden müssen, was, wie gesagt, mit Ausnahme des Herrn Springer schon von fast allen bedeutenderen Kunstforschern angenommen war, so folgt, scheint es mir, klar daraus, dass sie alle diesem einen Meister und keinem andern angehören.[1] Und in der That, wo wären denn sonst die Zeichnungen des Pinturicchio stecken geblieben? Sollten nur von Raffael (und in solcher Masse) Zeichnungen sich erhalten haben, jene eines so thätigen Meisters, wie bekanntlich Pinturicchio gewesen, dagegen sammt und sonders zu Grunde gegangen sein? Eine solche Voraussetzung kann doch gewiss kein besonnener Forscher aufrecht erhalten.[2]

Den Unterschied zwischen den Zeichnungen Perugino's und denen Raffael's schmeichle ich mir, in meiner „Antwort an Dir. Lippmann" überzeugend angedeutet zu haben; um jenen zwischen den Zeichnungen des Urbinaten und des Pinturicchio klar zu erkennen, darf man nur, wie Prof. Springer treffend bemerkt (S. 397), mehrere Zeichnungen Raffael's aus den Jahren 1502—1504 mit einigen Blättern der venetianischen Sammlung vergleichen. „Diese beweisen die vollkommene Unmöglichkeit, sie derselben Hand, d. h. der Raffael's, zuzu-

[1] Die einen derselben sind mehr, die andern weniger ausgeführt — etliche wieder sind blos skizzenhaft behandelt — alle aber zeigen dieselbe Technik und die nämliche Auffassung der Formen.

[2] Während Dr. Schmarsow einerseits offen gesteht, dass er keine gründliche Charakteristik des Bernardino Pinturicchio besitze, urtheilt er andererseits über diesen Meister und seine Leistungsfähigkeit gerade so, als ob er mit demselben in der grössten Vertraulichkeit gestanden hätte. Und dies nennt er dann „den legitimen Weg und das anerkannte Verfahren" seiner Kunstforschung. — Herrn Schmarsow ist es ohne Frage ernst um die Sache, und ich hoffe daher um so mehr, dass er mit der Zeit zur Einsicht kommen werde, dass bei Kunstwerken das Sehen doch nicht eine so leichte Sache ist, als er sich dies früher vielleicht vorstellte.

schreiben." Und dieselbe Unmöglichkeit dürfte meinem verehrten Opponenten ebenso klar werden, falls er sich die Mühe nehmen wollte, einerseits alle bis auf uns gekommenen Zeichnungen Raffael's aus den Jahren 1500—1504 neben dem Entwurf zur Madonna Solly (Louvre, Braun 250) und dem Entwurf zum Dreifigurenbilde in Berlin (Albertina, Braun 134) zu setzen, andererseits eine Reihe der ausgeführteren Federzeichnungen von Venedig mit den ebengenannten zwei Federzeichnungen im Louvre und in der Albertina, sowie mit der Anbetung der Schafhirten (in Oxford) zu vergleichen — und ich zweifle nicht, dass Prof. Springer beim Anblick der Studien Raffael's zur „Krönung Mariä" in Lille, in Oxford, im Britischen Museum und im Louvre, dasselbe Urtheil fällen wird, das er (S. 387) über die Madonna della Melagrana, in der Albertina, geäussert, nämlich dass „wer einmal eine Hand so gut und richtig nach der Natur gezeichnet hat, wie Raffael in diesen seinen Studienblättern, unmöglich zur selben Zeit oder gar später Hände entwerfen könne, welche so ungelenk und so ungeschickt aussehen, wie jene auf dem Louvreblatte (Braun 250) und auf der Skizze in der Albertina (Braun 134) zum «Dreifigurenbilde» in Berlin."

Noch ein Wort über die fünf Zeilen Handschrift, die sich oben auf der Cartonzeichnung in den Uffizien zur ersten Freske in der Dombibliothek von Siena befinden, und die Herr Dr. Schmarsow als Beweis anzuführen beliebt, dass jene Cartonzeichnung von Raffael und keinem andern herrühre. Ich will die Behauptung, dass wer die Zeilen schrieb, nothwendigerweise auch die Zeichnung gefertigt haben müsse, dahingestellt sein lassen. Mir will es, wie auch Herrn Prof. Springer, scheinen, dass bei der Beurtheilung einer Zeichnung die gezeichneten Schriftzüge doch ein viel grösseres Gewicht haben als die geschriebenen. Doch davon ganz abge-

sehen, kommt es mir vor, dass, wie ich anderswo schon bemerkt habe, die Aehnlichkeit der Handschrift auf dem Cartoncino in Florenz mit Raffael's Schrift in dem Briefe an Domenico Alfani und in den Sonettenentwürfen sich nicht weiter erstrecke, als sie Handschriftenfamilien aus der nämlichen Zeit eben eigen ist. Schon Herr Prof. Springer hat die richtige Bemerkung gemacht, dass mehrere Buchstaben in den kaum noch lesbaren fünf Zeilen des Cartoncino anders geformt sind als in Raffael's Schriften. So hat z. B. der Buchstabe *q* bei Raffael einen weniger bauschigen Schweif als auf dem Cartoncino; Raffael schreibt *quella* (im Brief an Alfani) und *questo* und *quel* im Sonettenentwurfe, auf dem Cartoncino dagegen steht *queſta.* In den Buchstaben *l* und *d* auf dem Cartoncino ist die Stange oder gerade Linie geschwungener und oben gekrümmt und accentirt am Ausläufer, wie im Worte *concillio* — was bei Raffael nicht der Fall ist. Prof. Springer bemerkt zudem noch, dass Raffael regelmässig *st* und *sc* und nicht mit dem langen *ſ* schreibt, wie dies in der Schrift des Cartoncino geschehen, ferner *ss* und nicht *ſs.* Zur Beruhigung in der Ungewissheit schwebender Gemüther geben wir hier das Facsimile des Wortes *tempesta*, das sich sowol auf dem Cartoncino als auch im Briefe an Alfani vorfindet. Es ist traurig, sehr traurig, dass, bei Bestimmung von Handzeichnungen eines Meisters wie Raffael, man sich heutzutage noch genöthigt sieht, zu dergleichen Beweismitteln seine Zuflucht zu nehmen, und es ist dies ein Zeichen mehr des niedrigen Standes unserer Kenntnisse der Zeichnungen der grossen Künstler Italiens.





Ich weiss nicht, ob es mir geglückt ist, durch meine allerdings flüchtigen und zugleich etwas verworrenen Auseinandersetzungen Herrn Prof. Springer für meine Ansicht, dass nämlich die grosse Reihenfolge der venetianischen Federzeichnungen derselben Hand entstamme, und dass diese Hand keine andere als die des Pinturicchio sein könne, gewonnen zu haben; ich bin jedoch der festen Zuversicht, dass früher oder später sowol der berühmte Gelehrte, wie alle anderen ernsteren Kunstforscher Deutschlands, durch eigene Forschung zu denselben Ergebnissen gelangen werden, zu denen ich nach langen Jahren sorgfältiger Prüfung geführt wurde. Wollen wir dem künftigen Biographen des Urbinaten einen festen und gereinigten Boden bereiten, auf dem er in aller Sicherheit sein Werk aufbauen könne, so sind solche eingehende Untersuchungen und Prüfungen der Handzeichnungen ebenso unerlässlich wie der dem Raffael zugeschriebenen Bilder, von denen, meiner Ansicht nach, wol mehr als ein Drittheil ihm nicht angehören. Bisher sind dergleichen kritische Prüfungen nur sehr selten und immer sehr zaghaft angestellt worden. Möge daher ein Mann wie Herr Prof. Springer, mit seiner geistigen Ueberlegenheit und seiner eminenten Darstellungsgabe, diese zwar schwere, aber lohnende Arbeit auf seine Schultern nehmen: dieselbe könnte der Kunstwissenschaft wahrlich nur zum Heil und Segen gereichen!

Dritter Aufsatz.

Noch einmal das venetianische Skizzenbuch.

„Chi disputa, allegando l' autorità, non adopera l' ingegno ma piuttosto la memoria."
Lionardo da Vinci. (J. P. Richter, I, 332.)

Ich habe vor einigen Jahren das Versprechen gegeben, nie wieder ein Wort über den Pinturicchio fallen zu lassen („Repertorium für Kunstwissenschaft", V, 2, 178). Es erschienen indessen in der „Gazette des Beaux-Arts" (1. September und 1. October 1885) zwei Artikel von Herrn Eugène Müntz unter dem Titel: „*Les dessins de la jeunesse de Raphael*", in denen meine Wenigkeit so barsch angefahren wird, dass ich beim Lesen dieser unbarmherzigen Strafpredigt mich oft habe fragen müssen: Bist du denn wirklich ein so abscheulicher Bösewicht, ein so gewissenloser „arroganter" Störenfried, wie die „Gazette des Beaux-Arts" dich dem Publikum darzustellen beliebt?

Man wird demnach die gefährliche Lage, in die mich die Artikel des Herrn Müntz gebracht haben, einsehen und mir hoffentlich verzeihen, wenn ich das vor Jahren

gegebene Versprechen auch mit dem besten Willen nicht zu halten vermag.

Welch feindlicher Dämon vermochte es doch, mich zu bereden, das Lermolieffbuch zu schreiben! Wie muss ich jetzt in diesen meinen alten Tagen, wo man sich so sehr nach Ruhe und Frieden sehnt, es bereuen, unnöthigerweise in ein so giftiges Wespennest, wie leider das sogenannte Raffaelskizzenbuch geworden ist, hineingestochen zu haben!

I.

A. Bevor ich mich nochmals zur Vertheidigung meiner Thesis, der Autorschaft Pinturicchio's bei dem bekannten venetianischen Skizzenbuch, anschicke, mögen diejenigen Leser, die an der Lösung dieser für die Kenntniss Raffael's hochwichtigen Frage Interesse nehmen, mir erlauben, die Sachlage mit wenigen Worten hier nochmals festzustellen. Im ersten Decennium dieses Jahrhunderts erwarb der verstorbene mailändische Maler Giuseppe Bossi von einer in Mailand lebenden Dame aus Parma an 100 Federzeichnungen, die nach dem Totaleindruck, welchen dieselben auf ihn machten, ihm von Raffael herzurühren schienen, und die er denn auch, nachdem er in den glücklichen Besitz derselben gelangt, ohne weiteres auf Raffael taufte: ein Wagniss, das bei einem leidenschaftlichen Sammler, wie Bossi es war, und bei der damaligen nicht eben sehr leidenschaftlichen und daher ziemlich oberflächlichen Kenntniss der Zeichnungen aus der Jugendzeit Raffael's uns durchaus nicht wundern darf. Geschah ein gleiches nicht auch mit vielen ähnlichen Zeichnungen anderer Privatsammler,

die, wenn sie nur ein sogenanntes Raffaelleskes Aussehen hatten (siehe den genannten Aufsatz in der „Gazette", S. 194), später in die öffentlichen Sammlungen Europas unter dem von ihren ehemaligen Besitzern ihnen octroyirten Namen Raffael gelangten, und welche dann später von einer gewissenhaftern und einsichtsvollern Kritik dem Urbinaten wieder genommen wurden, um sie, sei es dem Perugino (Berlin), sei es dem Timoteo Viti (Oxford), sei es dem Sodoma (Albertina) u. s. f. zurückzuerstatten? Und hat nicht etwa Herr Müntz selbst in der zweiten Auflage seines Raffaelbuches mehrere solcher von ihm in der ersten Auflage dem Raffael zugerechneten Zeichnungen, z. B. auch die Heilige des Timoteo Viti, aus seinem Prachtband (S. 239) verbannen müssen, in Uebereinstimmung mit der neuern Kritik, welche solche Zeichnungen nicht mehr als von der Hand Raffael's ansieht? Ja, Herr Müntz begnügte sich nicht nur mit dieser ihn ehrenden Palinodie, sondern that noch einen andern Schritt rückwärts, indem er, wie gesagt, in der zweiten Auflage seines Raffaelbuches vom Jahre 1886 die venetianischen Blätter, die ihm in der ersten Auflage vom Jahre 1881 noch für Originalzeichnungen galten, uns nun als Copien präsentirte, die Raffael nach Zeichnungen des Pinturicchio, oder des P. Perugino, des L. Signorelli, des A. Mantegna, oder auch nach der Antike, zum eigenen Studium angefertigt hätte. Wie lässt sich dieses von ihm vorgeschlagene „Amendement" erklären? Dürfte vielleicht der „*énergumène*" Lermolieff zu dieser plötzlichen Sinnesänderung des Herrn Müntz nicht auch sein Scherflein beigetragen haben?

B. Hören wir nun die Beweisgründe, die Herr Eugène Müntz zur Aufrechthaltung dieser seiner Ansicht, dass nämlich die Zeichnungen in Venedig, sowol die Copien als auch die Originale, alle dem Raffael angehören, anzuführen für gut findet.

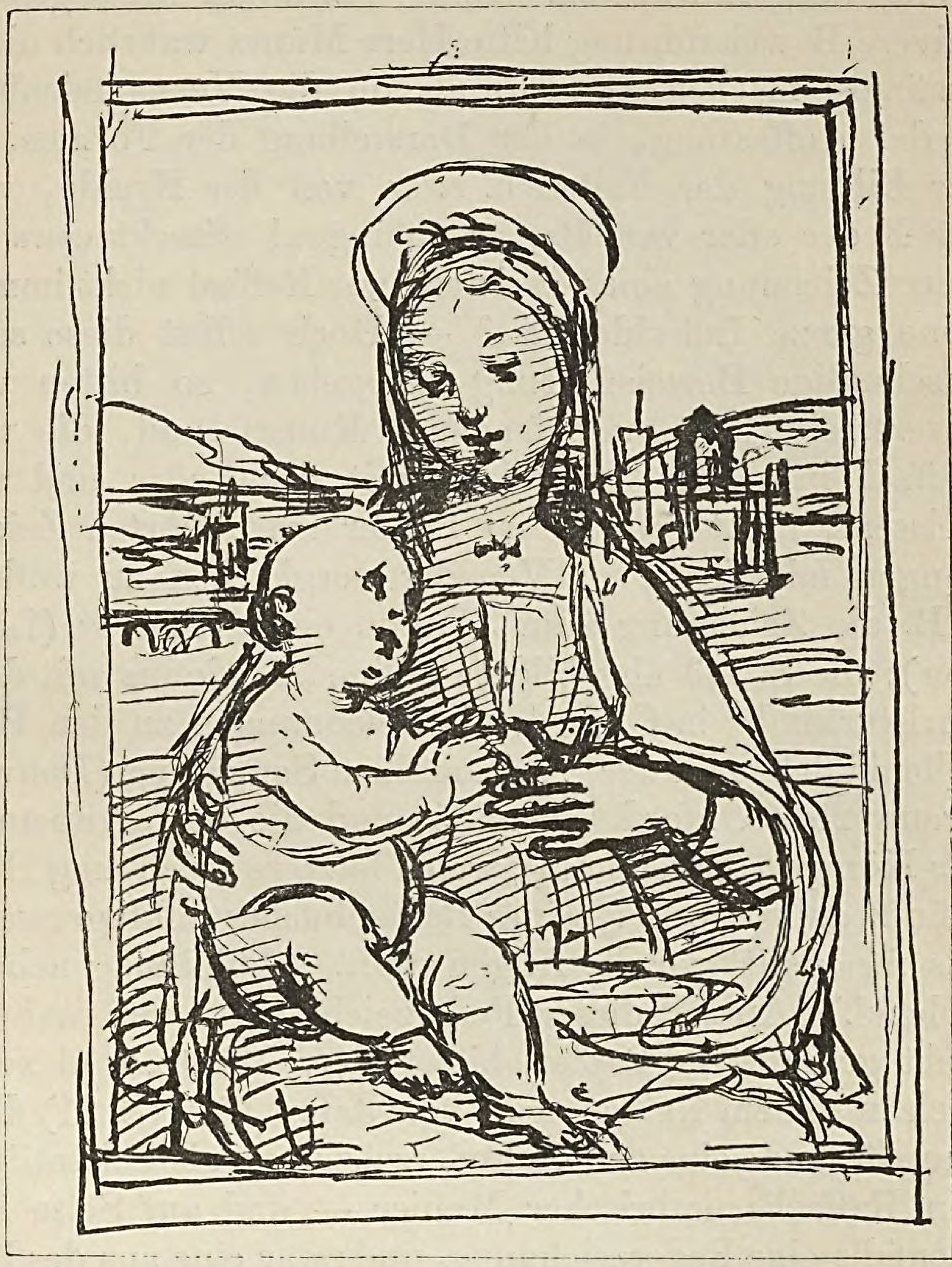
Die Authenticität aller dieser Federzeichnungen, sagt er, ergibt sich schon aus dem Umstande, dass darunter mehrere sich befinden, welche Ansichten der Stadt Urbino und deren Umgebung (?), andere wieder, welche Copien nach den „berühmten Männern“ des Justus von Gent im Bibliotheksaale des Schlosses von Urbino sind; ferner etliche, die entweder Zeichnungen des Lionardo da Vinci, oder des Signorelli oder auch der Antike nachgebildet wurden, und zwei, die als Copien nach dem berühmten Stiche des A. Mantegna sich erweisen.

Nun sei es mir erlaubt, Herrn Müntz zu fragen: Könnte denn Pinturicchio nicht ebenso gut wie Raffael oder wie irgendein anderer Künstler jener Zeit solche Zeichnungen der Stadtansicht von Urbino oder Copien nach den berühmten Männern im Bibliotheksaale des Schlosses von Federico da Montefeltro gemacht haben? Diese meine Zumuthung befriedigt, wie ich sehe, Herrn Müntz gar nicht, und er entgegnet mir daher mit sichtlicher Gemüthsbewegung: „*mais Pintoricchio n'est pas allé à Urbin* (Pinturicchio ist ja nicht nach Urbino gegangen); *mais il ne s'est pas inspiré (!) de Mantegna* (er hat sich ja nicht an Mantegna inspirirt); *mais il n'a pas imité Léonard, mais il n'a pas étudié l'antique*“ (er hat nicht den Lionardo nachgeahmt, er hat nicht die Antike studirt)! Fürwahr eine merkwürdige Beweisführung! Wer hat denn dem Herrn Müntz zu wissen gethan, dass Pinturicchio nie in seinem Leben, wie ja so viele andere seiner Kunstgenossen, von Perugia aus nach dem eben nicht sehr entfernten Urbino gewandert sei? Wer hat ferner dem Herrn Bibliothekar ins Ohr geflüstert, dass Pinturicchio nicht auch den berühmten Stich des Mantegna oder Zeichnungen Lionardo's oder antike Statuen zur eigenen Belehrung habe copiren dürfen? Sollte ein solches Vorrecht einzig und allein seinem Helden Raffael vorbehalten gewesen sein? Wo hat er das schriftliche Document aufgefunden, das ihn

zu einer so absoluten Erklärung berechtigte? Jeder kunstverständige Mann, der die Landschaftszeichnungen oder die „berühmten Männer“ des Bibliotheksaales von Urbino mit den echten Zeichnungen Raffael's aus jenen Jahren 1500—1504, wie z. B. dem Carton zum „Traum eines Ritters“ (London), der Federzeichnung zum heiligen Georg in Paris (Uffizien), der Skizze zur Madonna Ansidei (Frankfurt), zusammenstellt, wird doch zweifelsohne beim ersten Blick erkennen, dass die Federzeichnungen der venetianischen Sammlung einer routinirten Feder, jene Raffael's dagegen einer viel jugendlichern, auch viel feinern Hand angehören. Und dass alle Federzeichnungen in Venedig nicht der frischen, noch etwas zaghaften Hand eines Jünglings, sondern der schon handwerksmässig fertigen eines vielbeschäftigten Meisters zukommen, dies hat, meinte ich, schon Anton Springer mit genügender Schärfe und mit vollem Recht hervorgehoben. Es ist wahr, Herr Müntz ist in diesem Punkte nicht der Ansicht Springer's, sondern er hat es vorgezogen, wieder seinen Autoritäten Crowe und Cavalcaselle zu folgen; ja, er möchte sogar einige jener Zeichnungen in Venedig dem zwölfjährigen Raffael zuschreiben, sie also ins Jahr 1495 versetzen („Gazette“, S. 192). In diesem Jahre war jedoch Raffael noch nicht in Perugia, sondern in Urbino, selbst nach Müntz' Geständniss; die venetianischen Zeichnungen tragen jedoch sammt und sonders den Charakter der Peruginischen Schule; dadurch käme also Herr Müntz in Widerspruch mit sich selbst. Wie reimt sich das?

Herr Müntz gibt zwar zu, dass den venetianischen Federzeichnungen der „*accent*“ und die „*distinction*“ abgehe; sie seien *tracés d'une plume tantôt trop facile, tantôt trop b a n a l e* (bisher hatte kein Kunstforscher noch dem Raffael, zumal dem jungen, Banalität vorzuwerfen sich getraut), *tantôt trop rude et trop raboteuse.*

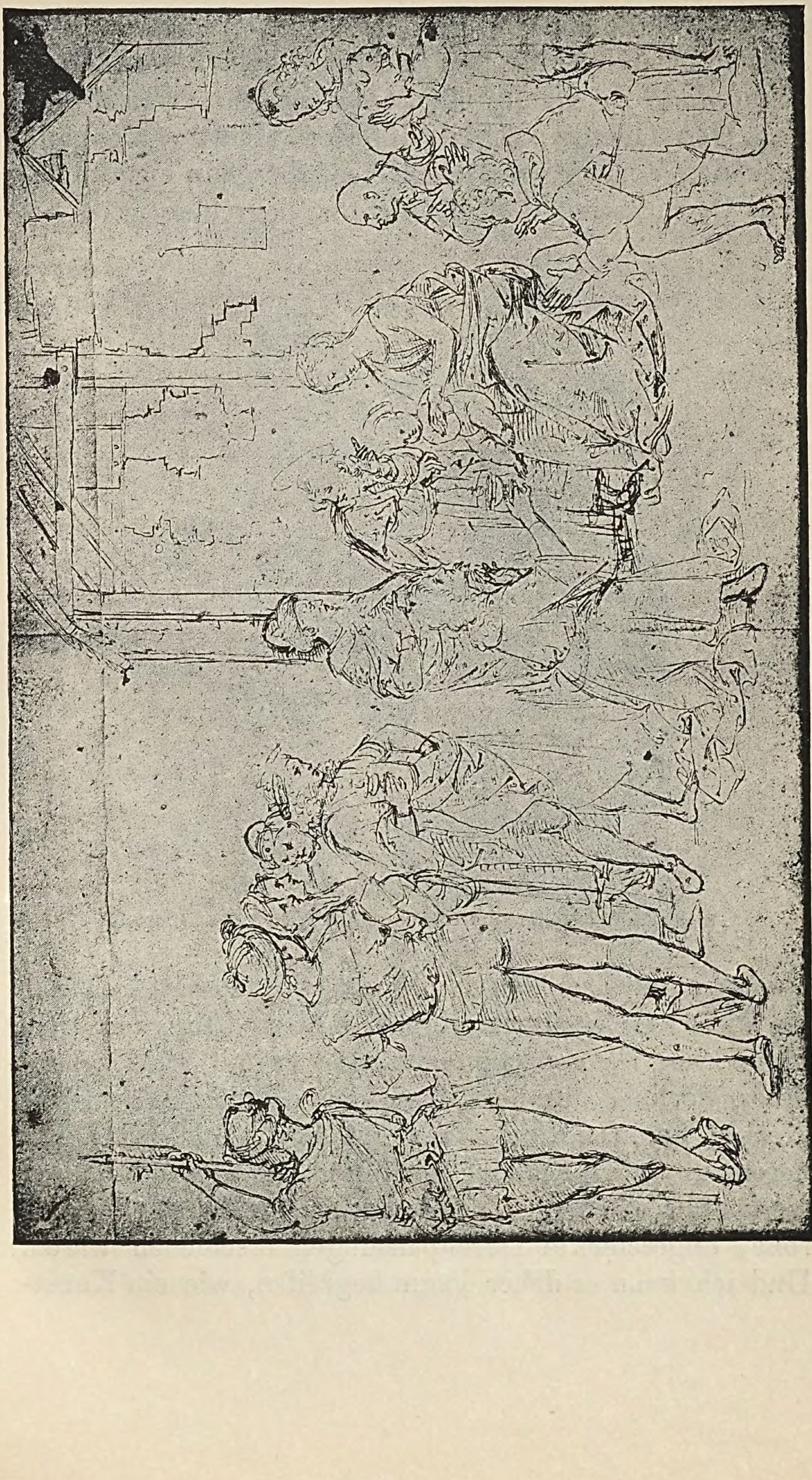
Man finde ferner selten in jenen Zeichnungen die Reinheit der Linien und jene Gemüthsbewegung (*émotion*), die die Zeichnungen des Urbinaten von dessen floren-



Madonna mit dem Christuskind, Zeichnung von Raffael, in Oxford. (Braun 10.)

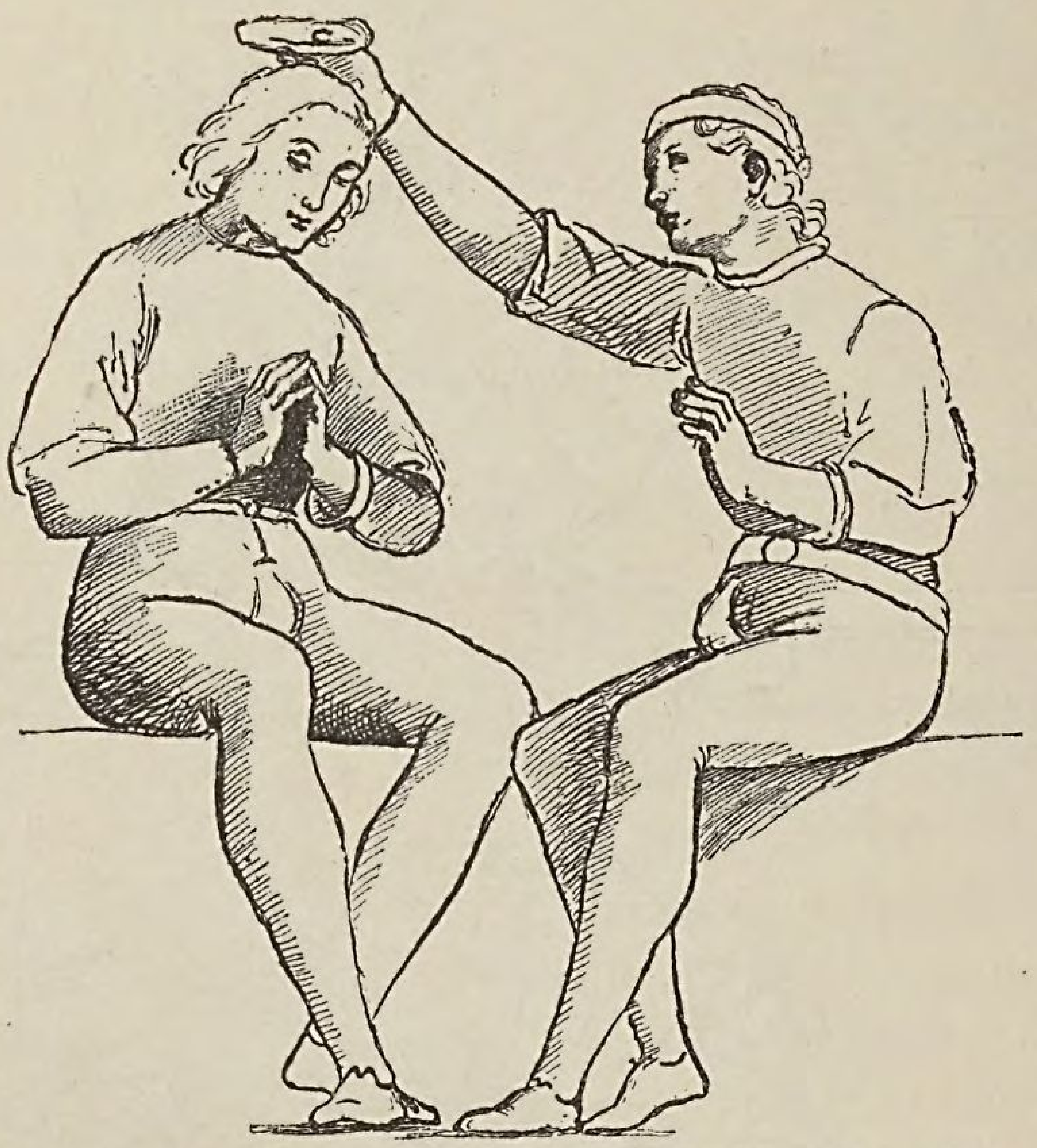
tinischer Manier auszeichnen. Man müsse jedoch bedenken, fügt er hinzu, dass jene venetianischen Zeichnungen fast alle mit der Feder und auf rauhem Papier ausgeführt seien, während die andern Zeichnungen aus

der Jugend Raffael's, die man den venetianischen entgegenzustellen beliebt, auf grundirtem Papier und überdies mit dem Silberstift oder aber mit der Schwarzkreide ausgeführt seien. Eine — wie soll ich sagen — naivere Beweisführung hätte Herr Müntz wahrlich nicht ausfindig machen können; als ob die Verschiedenheit in der Auffassung, in der Darstellung der Formen, in der Bildung der Falten u. s. w. von der Kreide, von der Feder oder vom Papier abhingen! Steckt etwa in einer Zeichnung eines Meisters wie Raffael nicht immer seine ganze Individualität? — Doch selbst diese sehr unschuldige Beweisführung zugegeben, so bitten wir unsererseits jeden unbefangenen Kunstfreund, die von Raffael in seiner Jugendzeit mit der Feder und auf weissem, nicht grundirtem Papier ausgeführten Zeichnungen mit denen in Venedig vergleichen zu wollen, z. B. die Zeichnung zum „Traum eines Ritters" (London); die S. 343 abgebildete kleine „Madonna mit dem Christuskind" in Oxford; die Zeichnungen zu den Predellenbildchen in der Vaticanischen Sammlung (Louvre, Braun 266; Oxford, Braun 5) und die der „Anbetung der Könige" (Stockholm), welch letztere Zeichnung Herr Müntz auf Seite 197 seines Raffaelbuches unklugerweise uns facsimilirt vor die Augen stellt. (Abbildung nebenstehend.) Ausser diesen Federzeichnungen auf rauhem, nicht grundirtem Papier, bietet Herr Müntz, und zwar noch in seinem Raffaelbuche vom Jahre 1886 (S. 91) dem Kunstfreunde eine andere Federzeichnung als Echantillon von Raffael's umbrischer Manier — und auf Seite 193 ebenfalls eine Federzeichnung, und zwar eine aus des Urbinaten florentinischer Manier. Die erstere dieser zwei „herrlichen" Federzeichnungen befindet sich in der Liller Sammlung und stellt zwei sitzende Knaben dar, von denen der eine dem andern eine Art Teller über den Kopf hält. Es soll dies eine Studie sein zu Raffael's bekanntem Bilde im Vatican „die Krönung Mariä". Die letztere



Anbetung der Könige, Zeichnung von Raffael, in der Königl. Sammlung zu Stockholm.

ist im Besitze der Sammlung von Oxford und stellt die sitzende Madonna dar, die das auf ihrem linken Knie stehende Christuskind in den Armen hält. Herr Müntz nennt diese Zeichnung ein „*beau dessin*“. Würde nun mein Herr Gegner auf Seite 186 der „Gazette“ mir nicht auch den Vorwurf gemacht haben, die ganz eigenthümliche Organisation Raffael's nicht zu begreifen („*c'est peu*

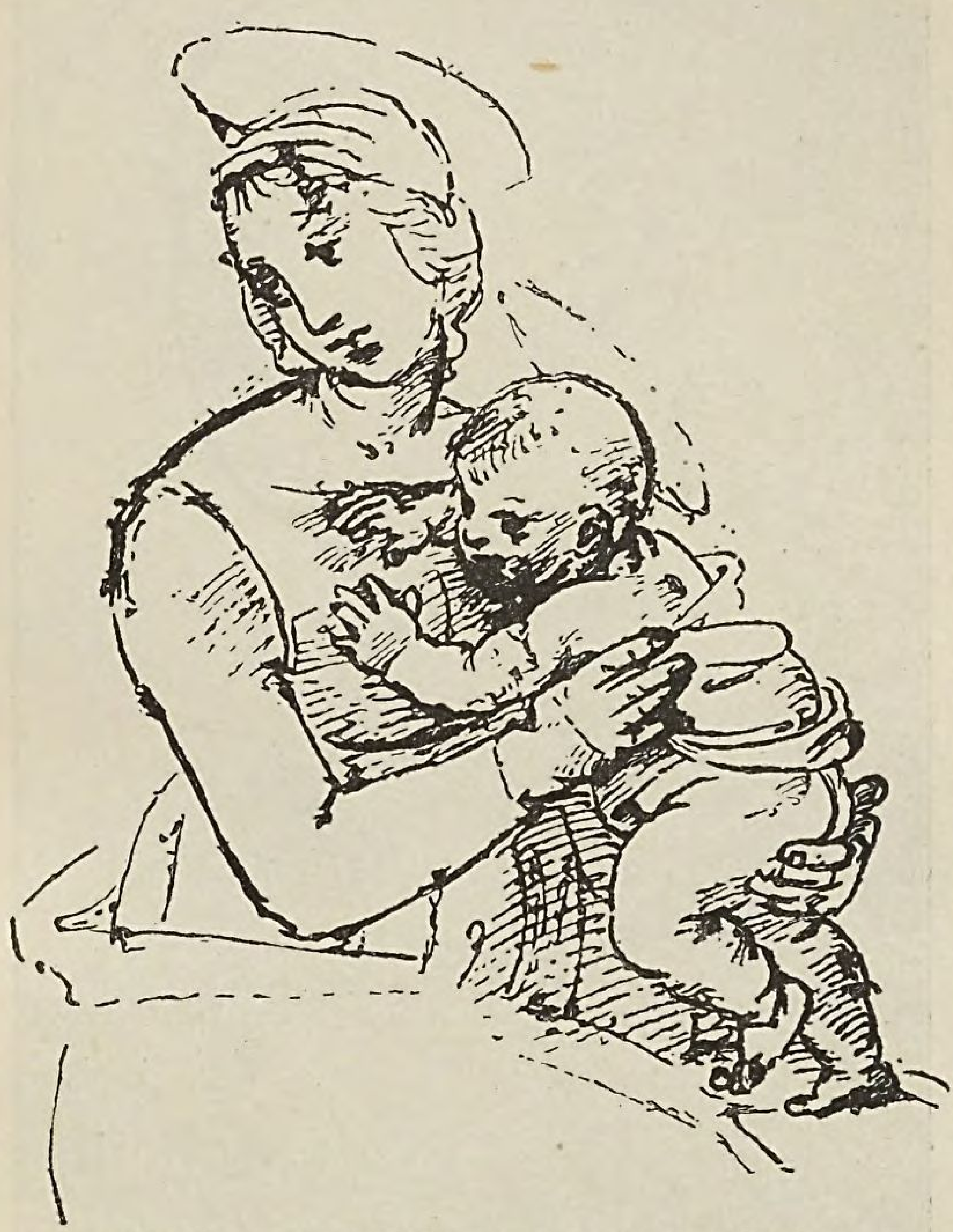


Sogenannte „Studie zur Krönung Mariä“, in Lille. (Copie.)

connaître cette organisation à part“ etc.), so hätte ich mir bei dieser Gelegenheit erlaubt, ihm zu bemerken, dass diese zwei Federzeichnungen, die er mit ganz besonderer Vorliebe aus der Masse der echten Raffaelzeichnungen herauszuwählen für gut fand, mir schon vor bereits 20 Jahren, als ich noch gewohnt war, die Kunstwerke blos nach dem Totaleindruck zu beurtheilen, als rohe, ungeschickte Durchpausungen erschienen waren. Und ich kann es daher kaum begreifen, wie ein Kunst-

historiker und Aesthetiker zugleich von der Weltstellung des Herrn Müntz solche Banalitäten seinem Helden Raffael zuschreiben konnte!

C. Nach diesem ersten Angriff, den ich, so gut es eben ging, abzuwehren getrachtet habe, fällt jedoch mein Gegner mit erneutem Muth über mich her, in der



Studie zu einer Madonna, in Oxford. (Copie.)

schlimmen Absicht, mich diesmal mit einem Kopfhieb völlig zu entwaffnen. Zu diesem Zwecke suchte er sich etliche Blätter unter den venetianischen aus, die, wie er behauptet, Raffael als Studien oder Skizzen zu mehrern Gemälden verwendete; so unter andern den aufwärtsblickenden Kopf eines jungen Mannes zum Apostel

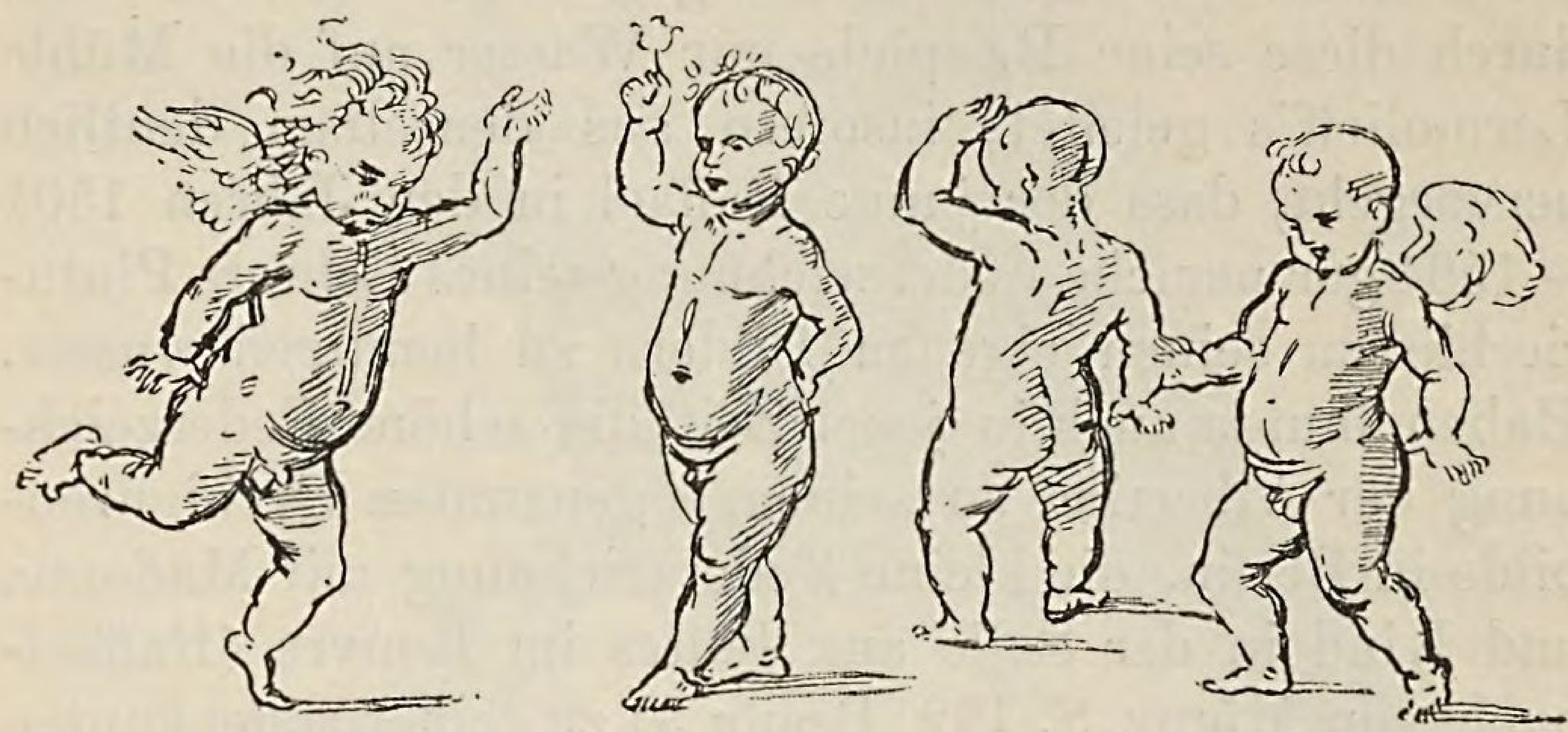
Jacobus in seinem Bilde „die Krönung Mariä“ im Vatican[1]; ferner den Kopf eines alten Mannes, dem wir



Kopf eines jungen Mannes, Federzeichnung von Pinturicchio. (Venedig.)

[1] Dieser Kopf, eine Studie, die Pinturicchio zu seiner Zeichnung des heiligen Hieronymus in den Uffizien (Philpot 598) be-

sowol im Predellenbilde „die Anbetung der Könige“ (im Vatican), als auch in der herrlichen Federzeichnung dazu in Stockholm begegnen[1]; desgleichen das Blatt mit den hüpfenden Kindern, welche Zeichnung Herr



Tanzende Kinder. (Venetianisches Skizzenbuch.)

Müntz als die erste Idee ansieht zu der Composition, die Raffael in Rom dem Marcantonio zu seinem bekannten Stiche mit den tanzenden Kindern lieferte.[2]

nutzte, wurde allerdings mehrfach copirt, unter anderm auch vom jungen Raffael, und diese schöne Copie in schwarzer Kreide besitzt gegenwärtig Herr Malcolm in London. Wir haben sie bereits im zweiten Aufsatz reproducirt gegeben und führen hier den venetianischen Kopf vor, der dem Urbinaten als Vorbild diente.

[1] Diesen Kopf eines Alten im Profil (wahrscheinlich nach einer Lionardozeichnung copirt) benutzte nicht nur der junge Raffael (1501—1502), sondern auch noch ein anderer Schüler des Pinturicchio, nämlich Eusebio da S. Giorgio; siehe sein gutes Bild „die Anbetung der Könige“ in der Städtischen Galerie von Perugia, ein Bild, das Prof. Ernst Förster dem Raffael selbst zuschreiben wollte.

[2] Dass Raffael in Rom bei der Composition der tanzenden Kinder zum Stich des Marcantonio sich noch vielleicht der Federskizze seines Freundes und Lehrers Pinturicchio erinnert haben könnte, liegt im Bereich der Möglichkeit, und ich will diesen herrlichen Gedanken gar gern dem Herrn Müntz lassen, finde ihn jedoch nicht passend für die Lösung unserer Streitfrage,

Und damit wähnt also Herr Müntz dargethan zu haben, dass die venetianischen Federzeichnungen von der Hand Raffael's sind, und dass folglich die „*question*“ ein für allemal abgethan sei? — Mir will es fast scheinen, als hätte Herr Müntz, und dies gewiss ohne es zu wollen, durch diese seine Beispiele nur Wasser auf die Mühle Lermolieff's geleitet, insofern aus denselben deutlich hervorgeht, dass der junge Raffael in den Jahren 1501—1504 gar manche Federzeichnung seines Lehrers Pinturicchio zu seinen eigenen Bildern zu benutzen wusste. Haben ihm ja auch in jener Zeit die schöne Federzeichnung der Albertina zu seinem sogenannten Dreifigurenbilde in Berlin, die kleine Federzeichnung mit Madonna und Kind in der Salle aux boîtes im Louvre (Raffaelbuch von Müntz S. 192, Braun 3) zu seiner sogenannten Madonna Solly, ebenfalls in Berlin, sowie auch die schöne Federzeichnung (Nr. 610) Madonna mit dem segnenden Christuskind im Städel'schen Institut in Frankfurt zur sogenannten Madonna degli Ansidei, jetzt in der Nationalgalerie in London, in gleicher Weise gedient.[1] (Siehe die Abbildungen dieser drei Zeichnungen in diesem Bande S. 283, 315, 327.)

II.

Untersuchen wir nun so kaltblütig und vorurtheilsfrei, wie dies uns schwachen Erdensöhnen möglich ist, diese in neuerer Zeit so berühmt oder, wenn man lieber

insofern nämlich die Aehnlichkeit zwischen den beiden Compositionen ungefähr dieselbe ist, die zwischen einer Gans und einem Schwan besteht.

[1] Diese gute und für den Pinturicchio charakteristische Federzeichnung diente dem Meister als Vorlage zu seinem Madonnenbilde am zweiten Altar links in der Kirche S. Maria Maggiore zu Spello, etwa 1501—1502 ausgeführt. Raffael dürfte seine Skizze (ebenfalls in Frankfurt, Nr. 609) zu seinem Bilde für die Ansidei etwa im Jahre 1503 entworfen haben.

will, so berüchtigt gewordenen venetianischen Federzeichnungen. Grösserer Klarheit halber wollen wir dieselben in verschiedene Gruppen scheiden: 1) in die



Boëtius. (Venetianisches Skizzenbuch.)

Gruppe jener Blätter, die als Vorlagen zu den Freskobildern Pinturicchio's in der Sixtinischen Kapelle gedient, wie z. B. Perini Nr. 6, 18, 19; 2) in die Gruppe

jener Blätter mit Copien nach Mantegna (Perini Nr. 1), nach Antonio del Pollajuolo (Perini Nr. 46, 56, 109, 110), nach den berühmten Männern des Justus von Gent (Perini Nr. 27, Nr. 58, S. 351 abgebildet, u. s. w.); 3) in die Gruppe von drei Blättern (Perini Nr. 13, 45, 73), auf denen, von drei verschiedenen Seiten gezeichnet, ein nackter Mann dargestellt ist, der auf einer Doppelflöte bläst[1]; 4) in die Gruppe von Blättern mit Copien nach Meistern der umbrischen Schule, wie P. Perugino, L. Signorelli u. a. m.; 5) in die Gruppe von Blättern mit Gewandstudien, Skizzen und Zeichnungen nach der Natur (Perini Nr. 85, 89, 70, 37, 22, 63) u. a. m. — Von diesen venetianischen Federzeichnungen sind etliche auch getuscht, und diese letztern gehören, meiner Meinung nach, in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts, d. h. in jene Kunstepoche Pinturicchio's, in der er auch die drei auf uns gekommenen sogenannten Cartons zu seinen Fresken in der sienesischen Dombibliothek fertigte (Uffizien, Baldeschi, Devonshire); die andern nicht getuschten Federzeichnungen haben dagegen fast alle noch ein ausgesprochen quattrocentistisches Aussehen und weisen sammt und sonders dieselbe spitze Feder, dieselbe Technik der Handschrift, dieselbe Formgebung[2], denselben weiblichen Gesichtstypus[3], dieselbe Faltenlage, dieselbe höchst

[1] Studien nach der Antike.

[2] In den Copien nach Mantegna, nach Antonio del Pollajuolo, nach Justus von Gent hat Pinturicchio mehr oder weniger auch die eigenthümlichen Formen der Hand und der Beine der Originale wiederzugeben getrachtet, allein die ihm eigene Form des Ohres und seine eigenthümliche Art, die Faltenansätze anzugeben, beibehalten.

[3] Diesem weiblichen Gesichtstypus des Pinturicchio begegnen wir in der Madonna der ersten Kapelle rechts in S. Maria del Popolo; in der Madonna seines Triptychons in der Städtischen Galerie von Perugia; in der Madonna, die Graf Spalletti in Rom besitzt; in jener im Rundbilde beim Marquis E. Visconti-Venosta in Mailand; in der Braut des Kaisers Friedrich auf der Zeich-

charakteristische Weise zu schraffiren auf. In all diesen Zeichnungen, die Copien ausgenommen, wie wir dies schon oben bemerkten, sehen wir dieselben eckigen,



Studium zu einem der heiligen drei Könige. (Venetianisches Skizzenbuch.)

nung bei Baldeschi; in der Madonna auf dem Bilde der Galerie von Siena; in der Madonna auf dem kleinen Bilde vom Jahre 1496 beim Fürsten Pio in Mailand, sowie in gar vielen Frauenköpfen seiner Fresken in Siena.

unraffaelischen Formen des Armes und des Fusses, dieselben langen Beine, die von Fiorenzo di Lorenzo (siehe dessen acht Bilder mit Darstellungen aus dem Leben des heiligen Bernardinus von Siena in der Städtischen Galerie von Perugia) sich auf seine Schüler Perugino und Pinturicchio vererbten. Allen diesen für den Meister so charakteristischen Zügen begegnen wir nun nicht nur in seinen Fresken in Rom, Spello und Siena, sondern wir finden sie ebenfalls in seinem Triptychon der Städtischen Galerie von Perugia, in seiner „Anbetung des Christuskindes" der Galerie von Siena, in seinem Bildchen mit dem „kreuztragenden Christus" in der Galerie Borromeo in Mailand u. s. w.[1] — ja wir finden dieselben zum Glück auch in den vier echten Federskizzen und Zeichnungen, die wunderbarerweise unter dem Namen des Pinturicchio in die Uffiziensammlung gelangten und die, bisjetzt wenigstens, diesen Namen noch immer beibehalten haben. Die eine dieser Federzeichnungen, nämlich die Federskizze (Philpot 738), von der wir hier das Facsimile geben, ist schon deshalb höchst charakteristisch für den Meister, weil das Weib ein Tuch oder eine Haube auf dem Kopfe hat, die auf der Schläfe in eine Art Horn gerollt ist — ein Kopfputz, den wir weder auf Zeichnungen noch auf Bildern Raffael's oder Perugino's, noch auf denen irgendeines andern Malers aus der Schule von Perugia antreffen, dagegen sehr oft in Werken des Pinturicchio, so z. B. auf zwei Blättern in der venetianischen Sammlung (Perini 6 und 31), sowie in dem Wandgemälde

[1] [Die hier angedeuteten Werke von Fiorenzo und von Pinturicchio können nunmehr mittels isochromatischer Aufnahmen studirt werden. Für Spello und Perugia wende man sich an Alinari, für Siena an Lombardi, für die Galerie Borromeo an Marcozzi. Alles übrigens auch von Hugo Grosser, Kunsthändler in Leipzig, zu beziehen. F.]

der Sixtina (Reise Mosis), im Fresko der Buffalinikapelle in Araceli (auf dem Kopfe eines Mädchens rechts in dem Bilde „die Ausstellung der Leiche des



Federzeichnung von Pinturicchio, in den Uffizien.

heiligen Bernardinus“), in einem Fresko in der sogenannten Sala di S. Caterina des Appartamento Borgia im Vatican (Versuchungen des heiligen Antonius), und endlich auch in einem Fresko der Kapelle Baglioni in

Spello (im Bilde „Christus im Tempel", zweitletzte Frau rechts). — Oder will vielleicht Herr Müntz auch jene vier Zeichnungen in der Uffiziensammlung dem armen Pinturicchio nehmen, um sie seinem „banalen" Raffael zu schenken und auf diese Art die venetianischen Federzeichnungen und mit diesen sich und seine Glaubensbrüder zu retten?

III.

Zu meinem grossen Leidwesen jedoch gewahre ich, dass dieser hartnäckige, für den Streitenden sowol als auch für das zuhorchende Publikum ermüdende Wortkampf zu keinem befriedigenden Resultat geführt und dass sowol Herr Bibliothekar Müntz als auch die Hunderte seiner orthodoxen Mitbrüder sich nicht nur nicht für überzeugt und überwunden zu erklären bereit sind, sondern dass sie vielmehr siegestrunken und höhnisch über meine Vertheidigung des Pinturicchio mir ins Gesicht lachen. Wiewol abgemattet und heiser, wie ich bin, und überdies eingedenk des alten Spruches: *celui qui veut instruire un loup et celui qui prétend pouvoir corriger un homme, qui rien n'oublie ni apprend, aura peines et angoisses à endurer toute sa vie*, vermag ich es doch nicht über mich zu bringen, den Kampfplatz zu verlassen, ohne vorher noch einen letzten Versuch gemacht zu haben, diese leidige Streitfrage endlich einmal entschieden zu sehen, und, wie es sich von selbst versteht, in meinem Sinne entschieden, wenn auch nicht in den Augen unserer rechtgläubigen Widersacher, so doch wenigstens in den Augen der *homines novi et bonae voluntatis*, deren es ja in Deutschland und auch in England nicht wenige gibt.

Ich habe Herrn Eugène Müntz zu Gefallen, welcher, wie bekannt, der neuen häretischen Kunstkritik („*armée de méthodes d'investigation nouvelles ou prétendues telles*") durchaus abhold ist, mir bisher alle Mühe

gegeben, so streng wie möglich an die „*ancienne méthode*", d. h. an die „legitime, ernsthafte, loyale" Kunstkritik mich zu halten, und habe demzufolge die venetianischen Zeichnungen nach dem ästhetischen und dem Totaleindruck, den dieselben auf mein Auge machten, beurtheilt. Da jedoch das Auge bei jedem von uns schwachen Menschenkindern die Dinge dieser Welt auf seine eigene Weise sieht, und da somit die Herren Müntz und Genossen in der Kunst anders sehen und empfinden als unsereiner, so befinden wir uns, d. h. ich und die winzig kleine Schar meiner Glaubensgenossen, in einer wahrhaft niederschlagenden Minderheit Herrn Müntz gegenüber, und in einer Zeit wie die unserige, wo in allen Fragen, selbst in Kunstfragen, die Stimmenmehrheit den Ausschlag gibt, müssten wir folgerichtig uns für besiegt erklären. Handelte es sich einzig und allein um die sogenannte Ehre von uns armen Kunstkritikern, nun, ich würde mich, zwar nicht ohne Bitterkeit, so doch mit gewohnter Geduld, achselzuckend in das harte Los schicken, allein bei dieser Streitfrage gilt es nicht nur den eigenen guten Ruf, es gilt vielmehr noch die Ehre Raffael's zu retten — ihn, den reinen, herrlichen Jüngling aus dem Moraste der „Banalitäten" zu befreien, in den ihn von altersher die Unwissenheit einerseits, die Habsucht andererseits hineingedrängt haben.

Zu diesem Zwecke erlaube ich mir vor allem folgende Frage an Herrn Müntz zu richten: Wo sind denn in Ihren Augen die echten Zeichnungen des Pinturicchio zu finden? Ich weiss wohl, dass man bereits seit Jahrhunderten gewohnt ist, jeden Kehricht der Schule von Perugia, seien es Copien, seien es Werke niedriger Gesellen, seien es sogar Fälschungen, theils dem Pinturicchio, theils aber auch dem Timoteo Viti[1],

[1] Man sehe z. B. in Robinson's Katalog der Oxfordsammlung nach. In der Albertina weist man uns unter dem Namen des

also den zwei Lehrern Raffael's aufzubürden, allein ich darf doch voraussetzen, dass ein Mann von dem Geschmack und Kunstsinn eines Müntz solch groben Täuschungen nicht ausgesetzt sein wird.[1]

Timoteo Viti eine Federzeichnung, die in die florentinische Schule der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu setzen ist (Braun 210) und vielleicht dem Carlo Portelli gehören dürfte; in Chantilly die Durchpausung der Federzeichnung Raffael's zur „*Belle Jardinière*“ (Salle aux boîtes); in der Académie des beaux-arts in Paris (Collection Gatteaux) ein Blatt mit zwei unbekleideten weiblichen Figuren, T. V. bezeichnet, alte Fälschung, u. s. f.

[1] Die Sammlung der Uffizien ist, soviel ich weiss, die einzige von allen europäischen Sammlungen, in der wunderbarerweise drei oder vier Zeichnungen des Pinturicchio zu finden sind, die ihm selbst und nicht dem Raffael zugeschrieben werden. Freilich gibt es andererseits auch dort gar manche andere Zeichnung, die dem Urbinaten angerechnet wird, die aber von Pinturicchio ist. Dagegen trug daselbst eine sehr charakteristische Federzeichnung des Antonio del Pollajuolo (Uffizienkatalog Nr. 375) früher den Namen Pinturicchio's, wurde jedoch in neuerer Zeit einfältigerweise auf Pier di Cosimo getauft. — Die andern Zeichnungen, die in den Uffizien dem Pinturicchio aufgebürdet werden, sind beiläufig die folgenden: 1) Mehrere nebeneinander sitzende Cardinäle (Nr. 376); schwache Copie nach dem Fresko in der sienesischen Dombibliothek. 2) Der „gute Hirt“, Aquarell; schwache Copie (Nr. 1131). 3) Weibliche Figur, vom Rücken gesehen, Aquarell und Gips; Copie nach Pinturicchio (Nr. 364 und Braun 470). 4) Drei Faune mit zwei Nymphen, Kreidezeichnung, wahrscheinlich von Matteo Balduzzi, dem Schüler und Gehülfen Pinturicchio's (Nr. 349 und Braun 469).

Dagegen werden in Florenz folgende Zeichnungen dem Raffael gegeben, die meiner Ansicht nach dem Pinturicchio zukommen: 1) Der „Reiterzug des Cardinals Capranica“ (Braun 510). 2) Federskizze zur vorigen Zeichnung (Braun 505). 3) Madonna mit dem Kinde, Federzeichnung (Uffizienkatalog Nr. 503). 4) Hercules im Kampfe mit Centauren, Federskizze (Nr. 1476). Man vergleiche nur das linke Bein dieses Hercules mit der „Fortuna“ (Lombardi Nr. 210), einer Zeichnung des Pinturicchio für den Fussboden des Doms in Siena, sowie auch mit einer andern Zeich-

Dass der werkthätige, vielbeschäftigte Meister doch auch gezeichnet haben müsse, wird niemand in Abrede



Federzeichnung von Pinturicchio, in den Uffizien.

nung des Pinturicchio in den Uffizien (Philpot 737). Die letztere Zeichnung, die unstreitig von Pinturicchio herrührt und als solche auch früher ausgestellt war, wurde neuerdings von Braun

stellen wollen, am wenigsten Herr Müntz, der ja zugibt, dass Raffael manche seiner venetianischen Zeichnungen nach den Originalen des Pinturicchio copirt habe („Gazette“, S. 190). Nun entsprechen aber diese letztern Zeichnungen in Venedig ja auf das Haar den Gemälden des Meisters, sowol den zwei Fresken in der Sixtina, als auch der Madonna in S. Maria del Popolo. Ich frage daher Herrn Müntz, warum sollten sie denn Copien und nicht die Originalzeichnungen des Meisters sein? Dürfte ich selbst auf dieses Warum antworten, so würde ich sagen, weil seit Vasari bis auf unsere Zeit herab

auf Perugino umgetauft (Braun 535, weibliche Figur mit einer Vase auf dem Kopf, nach links schreitend).

Sehen wir uns dann in der Sammlung des Louvre nach Zeichnungen Pinturicchio's um, so finden wir, dass es dem armen Mann nicht besser erging als anderswo. Denn auch im Louvre werden ihm drei kümmerliche Copien, unter den Nrn. 255, 556 und eine dritte ohne Nummer im Saale 10 (Braun 234), zugerechnet, während seine eigenen zwei schönen Federzeichnungen, unter den Nrn. 1607 und 1608 (Braun 249 und 250), dem Raffael zugeschrieben sind. Von der Louvrezeichnung Nr. 255 (Braun 510) besitzt die Sammlung der Uffizien eine andere Copie, die daselbst dem Ercole Grandi zugedacht wird. Welche Verwirrung!

Die Sammlung Wicar in Lille besitzt drei echte Zeichnungen Pinturicchio's (Braun, 79, 95, 60), die alle drei ebenfalls auf Raffael getauft wurden, während man dort dafür dem armen Pinturicchio eine schwache Zeichnung irgendeines Peruginesken (vielleicht des Berto di Giovanni) aufbürdet (Braun 132).

Auch in der Universitätssammlung von Oxford werden die darin befindlichen drei echten Zeichnungen des Pinturicchio (Robinson 5, 6, 7, und Braun 1 und 2) dem Raffael gegeben.

Ueber die schöne Federzeichnung des Pinturicchio in der Albertina, die dem Raffael als Vorlage zu seinem sogenannten Dreifigurenbild des Berliner Museums gedient, hatte ich schon oft Gelegenheit mich auszusprechen. Diese feine, für den Meister höchst charakteristische Zeichnung wurde von Passavant auf Perugino getauft, erhielt jedoch von neuern Kunstschriftstellern den Namen Raffael.

alle Bilder und Zeichnungen, die ein Raffaeleskes Aussehen haben, von den Kunsthändlern, sei es aus Unwissenheit, sei es aus Gewinnsucht, dem Urbinaten zugeschrieben und von den Kunstsammlern aus Blindheit als solche auch angenommen zu werden pflegen.

Wie sollen wir es nun anstellen, um aus diesem die Kunstwissenschaft wahrhaft beschämenden Wirrwarr einen Ausweg zu finden? Da, wie wir zur Genüge gesehen, die Beurtheilung von Kunstwerken nach dem blossen sogenannten Totaleindruck uns auf die lächerlichsten Abwege führt, so wollen wir einen Versuch mit der von Herrn Müntz und Genossen so sehr verachteten Experimentalmethode machen und wollen uns daher vorderhand blos an die äusserlichen Zeichen oder Schnörkel der Handschrift der Meister halten. Solche Aeusserlichkeiten dürften vielleicht für gewisse Augen verständlicher, „palpabler" sein, als der geistige Stempel der Form.

1) Pinturicchio bedient sich gewöhnlich einer sehr spitzen Feder und zieht seine Striche dichter als Raffael; die Striche dieses letztern sind breiter und auch weiter auseinanderstehend, auch seltener gekreuzt, wie dies auch bei Timoteo der Fall ist, wogegen Pinturicchio, Perugino und alle andern Schüler derselben die Schattenpartien auf ihren Zeichnungen durch sehr dichte Federkreuzungen anzugeben pflegen.

2) Pinturicchio bringt am untern Ende des Mantels oder Kleides sehr oft einen schweren Faltenknäuel an, wie wir dies z. B. in einigen venetianischen Zeichnungen sehen können: auf dem Blatte, wo die ganze Figur des Apostels Johannes dargestellt ist (Perini 8); ferner in der Studie zur knienden Madonna im „Präsepium" der ersten Kapelle rechts von S. Maria del Popolo (Perini 7) u. a. m.

3) Die Hand hat bei Pinturicchio gewöhnlich lange, nicht selten knöcherne Finger, wie der Fuss. Dies sehen

wir sowol in der Federzeichnung (Perini 7) als auch im ausgeführten Gemälde der Madonna in der ersten Kapelle von S. Maria del Popolo in Rom; in der Madonna seines Triptychons in Perugia; dies sehen wir in seinen Fresken in Araceli, in Spello u. s. w., wie auch in der Federzeichnung der Albertina zum sogenannten Dreifigurenbild (Braun 134). P. Perugino gibt dagegen der Hand breitere, fleischigere Finger, deren Mittelknöchel gewöhnlich stark accentuirt sind (Uffizien, Alinari 3849, 3848, Britisches Museum, Braun 149).

In der urbinatischen Epoche Raffael's ist die Mittelhand bei ihm breit, ja fast viereckig, der Fuss ebenfalls breit und platt, das Gesichtsoval rundlich — Formen, die der Schüler von seinem Lehrer Timoteo Viti erbte.[1] In der Schule von Perugia wird bei Raffael die Hand hagerer, während auch die Form des Fusses sich der

[1] Man vergleiche die Bilder Timoteo's in der Breragalerie („Verkündigung"), Sammlung Morelli in Mailand (heilige Margaretha), in der Pinakothek von Bologna (heilige Magdalena) mit den Werken aus der Frühzeit Raffael's, z. B. mit dem „Traum eines Ritters" (London), mit dem „heiligen Michael" im Salon Carré des Louvre (Nr. 368), mit den „drei Grazien", früher bei Dudley, jetzt in Chantilly. — Raffael dürfte höchst wahrscheinlich diese seine „drei Grazien" einer antiken Gemme, die vielleicht im herzoglichen Schloss von Urbino sich befunden haben mag, entlehnt haben — schwerlich der steifen Gruppe in Siena, wie man gewöhnlich anzunehmen beliebt. Was das kleine, kindlich gedachte, liebenswürdige Bildchen mit dem „heiligen Michael" anbetrifft, so erlaube man mir, meine Leser darauf aufmerksam zu machen, dass dasselbe ausser dem sogenannten Dreifigurenbild in Berlin und dem „Christus am Kreuze" bei Herrn Mond, soviel ich weiss das einzige Gemälde des Urbinaten ist, worauf die Lichter mit Gold aufgetragen sind — wie dies auch im Brerabild des Timoteo Viti (Madonna zwischen den Heiligen Crescentius und Vitalis) der Fall ist. Es ist dies auch ein Zeichen, scheint mir, dass dieses kleine, wunderherrliche Bildchen der allerfrühesten Epoche Raffael's angehören muss.

des Fusses bei Perugino nähert, wie man dies z. B. in seiner Zeichnung (Salle aux boîtes) zum Predellenbild mit der „Verkündigung“ in der Vaticanischen Sammlung sehen kann. Vom Jahre 1504 an kehrt Raffael wieder zur frühern urbinatischen Form der Hand zurück — der platte Fuss jener Frühepoche ist jedoch verschwunden.

4) Das Ohr ist bei ihm von runder Form, wie bei Raffael, allein weniger fleischig als bei diesem letztern; auch trennt er das Läppchen schärfer von der Ohrmuschel; Beispiele: Perini Nr. 46, 28, 85, 89, 84, 57, 65, und Braun Nr. 134, in der dem Raffael in der Albertina zugeschriebenen Zeichnung des Pinturicchio. Auch die Gemälde dieses letztern liefern uns davon vielfache Beispiele.

5) Pinturicchio pflegt dem Fusse, der bei ihm an der Sohle weniger ausgeschweift ist als bei Perugino, jedoch stärker als bei Raffael, sehr lange und knöcherne Zehen zu geben, wie wir dies in vielen seiner Federzeichnungen in Venedig zu gewahren Gelegenheit haben, so z. B. in den Zeichnungen mit den Nrn. 13, 73, 109, 110 bei Perini.

6) Eine andere Eigenart des Pinturicchio, die man auf den Zeichnungen Raffael's nie sieht, ist es, die Kniescheibe mit zwei halbmondförmigen Strichen anzugeben. (Uffizien, Philpot 737; Venedig, Perini 37, 43, 45, Braun 109.)

7) Pinturicchio pflegt ferner nicht selten seinen Christkindern eine Haarlocke über die Stirn zu ziehen; Beispiele: Braun 249, 250 (unter dem Namen Raffael's); in der „Anbetung der Hirten“ in Oxford (Robinson Nr. 7); in Venedig: Perini 75, 37, 43, sowie auf vielen seiner Gemälde.

8) Pinturicchio gibt ferner der letzten Phalanx des Daumens sehr oft einen stärkern Ballen als Perugino und Raffael, wie wir dies z. B. auch an der

rechten Hand des Boëtius (Perini 58), an der rechten Hand des vordersten und des hintersten der vier Apostel auf dem liller Blatt (Braun 60), ebenso an den beiden Daumen des Apostels Johannes in Venedig (Perini 8), am Daumen der rechten Hand der Madonna in Frankfurt (Nr. 610) und anderswo sehen können.

Und nun sei des Guten genug!

Zur Bekräftigung unserer Charakteristik der Zeichnungen des Pinturicchio haben wir bereits den freundlichen Lesern zwei Zeichnungen desselben vor Augen geführt, nämlich diejenige, die in der Uffiziensammlung den wahren Namen des Pinturicchio führt (Philpot 737) und die andere in der florentinischen Sammlung, die den falschen Namen Raffael's trägt („Gazette des beaux-arts", S. 187). Mögen sie dieselben mit einander vergleichen und sodann den Schluss ziehen. (Siehe S. 353 und 359.)

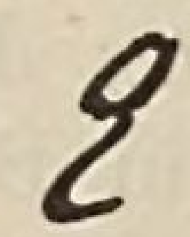
Ich glaube zur Genüge durch Gründe dargethan zu haben: 1) dass die Federzeichnungen im Louvre (Braun 249 und 250), jene in Oxford (Braun 2), die in der Albertina zum sogenannten Dreifigurenbild, sowie die vier Apostel in Lille (Braun 60), und ebenso die Kreidezeichnungen zur „Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino" (Braun 95 und 79) einem und demselben Meister angehören und dass sie alle in der Technik sehr verschieden sind von den Zeichnungen aus der Jugendzeit Raffael's; 2) dass alle diese Zeichnungen den Federzeichnungen der venetianischen Sammlung entsprechen, wie dies ja selbst Herr Müntz zugibt; 3) dass sie in den Formen, dem Faltenwurfe, in den Gesichtstypen u. s. w. mit den Gemälden des Pinturicchio übereinstimmen, ja dass etliche unter denselben als Vorbilder zu bekannten Fresken des Meisters gedient haben; und endlich 4) dass einige Zeichnungen, die in die Uffiziensammlung unter dem echten Namen des Pinturicchio gelangten, denselben Geist, dieselben Formen,

dieselbe Technik aufweisen, wie die Federzeichnungen in Venedig.

Nun bleibt mir nur noch übrig, einige erläuternde Bemerkungen über die zwei Zeichnungen in Lille (Braun 95 und 79) und über ein Paar Blätter in Oxford (Katalog Robinson 5 und 6) hinzuzufügen.

Ob das Bild „die Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino", das einst in der Kirche des heiligen Augustinus in Città di Castello gestanden und zur Zeit Pius' VI. zu Grunde ging, wirklich das Werk des siebzehnjährigen Raffael war, wie Vasari berichtet, kann ich weder bejahen noch verneinen, da ich das Bild nicht gesehen; dass aber die Zeichnung dazu in Lille nicht von der Hand Raffael's sein kann, sondern in Stellung, Form, Faltenwurf, Gesichtstypus u. s. w. vollkommen den andern Zeichnungen des Pinturicchio entspricht, scheint mir, muss jedem einleuchten, der mit den Zeichnungen der Peruginischen Schule sich etwas vertraut gemacht hat. Man beobachte z. B. auf Nr. 79 die Studie des Faltenwurfs, auf Nr. 95 die langen, hagern Beine des heiligen Nikolaus, die Stellung des danebenstehenden Heiligen, die unraffaelischen Hände, die Kniescheibe am linken Bein des Nikolaus von Tolentino. — Da nun der junge Raffael sein sogenanntes Dreifigurenbild in Berlin nach einer Zeichnung des Pinturicchio (Albertina), die Madonna Solly (in Berlin) ebenfalls nach dem Entwurfe seines Lehrers Pinturicchio (Salle aux boîtes, Braun 3), da er ferner zu seiner Madonna Ansidei (National Gallery) eine Zeichnung des Pinturicchio, die sich im Städel'schen Institut befindet (Nr. 60), benutzte, so erscheint es nach meiner Meinung nicht unwahrscheinlich, dass Raffael auch zum Bilde der „Krönung des heiligen Nikolaus" die liller Zeichnung seines Lehrers Pinturicchio als Vorbild gebraucht haben könnte. (Siehe Abbildung S. 367.)

Nun noch einige Worte über die Blätter Nr. 5 und 6

(Katalog Robinson) in Oxford. Dieses letztere Blatt stellt die Madonna dar, die ihre Arme nach dem auf einem Sattel sitzenden Christuskind ausstreckt, während auf der andern Seite der kleine, ebenfalls unbekleidete Johannes sich an das Christuskind anschmiegt. Es ist dies eine mit dem Silberstift auf röthlich grundirtem Papier leicht hingeworfene Studie zur Federzeichnung (Robinson 7, Braun 2, siehe hier S. 307), die sich ebenfalls unter dem Namen Raffael's in der Oxforder Sammlung vorfindet und worauf die „Anbetung der Hirten" dargestellt ist. Auf Blatt 5 sehen wir mit der Feder dasselbe Motiv wie auf Blatt 6 hinskizzirt — zudem noch einen nackten Mann, ein Gebäude mit Thürmen u. a. m.; das Interessanteste jedoch auf diesem Blatt ist die Handschrift: *Carissimo quanto fratelo*, die wir darauf finden. Diese Schrift entspricht ganz und gar jener auf dem berühmten Blatte in der Uffiziensammlung, worauf der Reiterzug des Cardinals Capranica dargestellt ist und das dem Pinturicchio zu einem seiner Freskobilder der sienesischen Dombibliothek gedient hat. Man vergleiche nun diese Handschrift auf dem oxforder Blatt mit der Handschrift Raffael's (im Louvre, Salle aux boîtes, Nr. 1617; im Musée Fabre, Montpellier; im Britischen Museum; in der Albertina). Raffael formt sein *q* auf folgende Weise:  während sowol auf der Aufschrift über dem „Reiterzug des Cardinals Capranica" in den Uffizien, wie auch unter dem Porträt des Quintus Curtius in der venetianischen Sammlung dieser Buchstabe folgendermassen gebildet ist:  Ferner haben ebenfalls die Buchstaben *C*, *t*, *f*, *a*, *r* auf dem oxforder Blatt die nämliche Form wie dieselben Buchstaben in der Aufschrift auf dem Blatt in den Uffizien; auch das Doppel-*s* ist auf beiden Blättern folgendermassen gebildet: *ſs*. Daraus lässt sich, nach meiner Meinung,



Entwurf zum Tolentinobild von Pinturicchio, im Musée Wicar in Lille.
[Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach.]

fast mit Sicherheit schliessen, dass auch die Schrift auf dem Blatt in den Uffizien von derselben Hand herrührt, wie das „*carissimo quanto fratelo*“ auf dem oxforder Blatt, d. h. von der Hand des Pinturicchio.

Welche Thatsachen gehen nun aus dieser langen, leider viel zu langen Auseinandersetzung hervor, und welche Lehre dürfen wir daraus ziehen? Die Lehre, die vor allem daraus uns entgegenleuchtet, ist eine zwar sehr alte, allein stets neue, nämlich die, dass es auf unserm Planeten Leute gibt, die unter einer günstigen, andere wieder, die unter einer ungünstigen Constellation geboren werden. Zu den erstern gehörte Pietro Perugino, zu den letztern Pinturicchio.

Es kann gewiss nicht in meinem Sinne liegen, dem höchst verdienstvollen Künstler aus Città della Pieve zu nahe treten, ihm seinen wohlverdienten Ruhm schmälern zu wollen. Wer so herrliche Werke geschaffen wie die Fresken in der Sixtinischen Kapelle und in S. Maria Maddalena de' Pazzi, den „Apoll und Marsyas“ (im Louvre), das Triptychon für die Certosa von Pavia (London) u. a. m., der darf gewiss des Dankes der spätesten Nachkommen versichert sein. In allen seinen Werken ist es jedoch immer die wohlgebildete, mit Fleiss und Liebe ausgeführte Einzelfigur, die unser Auge fesselt, ist es derselbe, sich stets wiederholende lieblich sentimentale Ton, der zu unseren Herzen spricht. In einer, wenigstens in den höhern Schichten der Gesellschaft, moralisch so gesunkenen Zeitepoche, wie die seine war, dürfte daher gerade diese süsslich fromme Stimmung, dieses Schmachten nach einer bessern Welt, die in den Köpfen seiner Heiligen einen so vollkommenen Ausdruck fand, mehr als alles andere ihm die grosse Gunst, die er allgemein genoss, erworben haben. Allein das moralische Band, die Gedankenverbindung zwischen seinen Figuren suchen wir umsonst in den grössern Darstellungen des Meisters.

Als schaffender Künstler steht er daher, wenigstens in meinen Augen, dem von Vasari verachteten Pinturicchio nach. Und doch genoss zu seiner Zeit, wie gesagt, vielleicht kein anderer Maler in Italien einen grössern Ruf als Pietro Perugino; auch durfte keiner auf eine höhere Belohnung rechnen, als die seine war. Kirchenvorsteher und Fürsten trachteten um jeden Preis Werke von seiner Hand zu besitzen. Reich an irdischen Gütern, hochgeehrt von hoch und niedrig, ward ihm noch in seinem vorgerückten Alter die Genugthuung zutheil, eine schöne junge Frau an seiner Seite zu sehen, mit ihr den eigenen Ruhm zu theilen. Und als er in hohem Alter aus dieser Welt schied, hatte er noch das besondere Glück, in Vasari einen Biographen zu finden, der für die Ausbreitung seines Ruhmes für alle Zeiten sorgen wollte.

Ein ganz anderes Los traf dagegen den armen Bernardino Betti. Klein und unansehnlich von Gestalt, überdies noch etwas harthörig, weshalb man ihn bald *il pintoricchio*, d. h. das Malerchen, bald *il sordicchio*, d. h. den Harthörigen, nannte, scheint er, obwol in der Gunst mächtiger Kirchenfürsten in Rom, nicht jene Gabe besessen zu haben, die gewöhnlich den kleinen Leuten nie abgeht, ich meine die, sich in der Welt geltend zu machen. Dem wenigen nach zu schliessen, was wir von seinem Leben wissen und wovon auch seine Werke Zeugniss ablegen, dürfen wir uns den Pinturicchio als einen thätigen, nur seiner Kunst lebenden, bescheidenen, aller Intrigue fremden Künstler vorstellen. Deshalb drang sein Ruf auch kaum über die Grenzen seiner engern Heimat.[1] Nach einem

[1] Vasari, und mit ihm natürlich auch fast alle seine Nachtreter, werfen ihm vor, seine Kunst handwerksmässig betrieben zu haben. Gegen diesen unbegründeten Vorwurf sprechen in Rom seine Fresken in der Sixtinischen Kapelle (die bisher dem

thatenreichen Leben [1] traf den unglückseligen Mann noch das herbste Unglück, das über einen schaffenden Künstler kommen kann, nämlich mit einem Weibe sich zu verehelichen, das ihm jede Stunde des Lebens zu vergällen bestimmt war. Auf seinem Krankenbette, fern von der Vaterstadt, von seinem treulosen Weibe verrathen und bestohlen, hauchte Pinturicchio in einem noch rüstigen Alter seinen Geist aus. Und gleichsam als ob der böse Genius, der ihn in seinen letzten Lebensjahren verfolgte, selbst nach seinem Tode ihm keine Ruhe gönnen sollte, fand er in dem Aretiner einen Historiographen, der auf die leichtsinnigste Weise allen Unwahrheiten, die theils der Neid, theils die sienesische Municipaleitelkeit ihm einflüsterten, willig sein Ohr lieh. [2]

Perugino zugeschrieben waren), die im Appartamento Borgia, die an der Chordecke von S. Maria del Popolo, die in Araceli; sprechen seine Wandgemälde und Staffeleibilder in Spello, seine Darstellungen in der Dombibliothek von Siena; sprechen ferner seine Staffeleibilder in S. Severino, in der Borghesegalerie, in Perugia, in Siena, in Mailand, in Berlin. Dass der vielbeschäftigte Maler bei mancher seiner Arbeiten die Hand von Gehülfen in Anspruch nahm, wodurch sein Werk unvollkommener gerieth, als wenn der Meister selbst es allein ausgeführt hätte, ist allerdings wahr — allein dieser Vorwurf trifft nicht nur den Pinturicchio, sondern er trifft noch viele andere berühmte Maler jener Zeit und vor allen den Perugino.

[1] In den Hauptsammlungen Europas, wie in den Galerien von Florenz, von Mailand, von Turin, von Madrid, von Wien, von Petersburg und München, ist Pinturicchio gar nicht vertreten; in denen von Paris und London sehr kümmerlich.

[2] Von den zwei Fresken Pinturicchio's in der Sixtina wurde von Vasari die eine dem Perugino, die andere dem Signorelli zugeschrieben, seine übrigen schönen Leistungen in Rom und in Spello kaum beachtet, und um endlich das Maass voll zu machen, von den dramatisch lebendigen Erzählungen aus dem Leben des Aeneas Silvius Piccolomini in der sienesischen Dombibliothek

Eine andere Schlussfolgerung, die uns erlaubt zu sein scheint aus unsern weitschweifigen Auslassungen über die Federzeichnungen in Venedig zu ziehen, ist die, dass Raffael zu mehrern Bildern aus seiner peruginischen Lehrzeit, wie zum sogenannten Dreifigurenbilde und zur „Madonna Solly“ (beide in Berlin), zur Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino (falls jenes verlorene Bild wirklich von Raffael ausgeführt wurde), zur Madonna mit dem Christkind im Ansideibilde (Frankfurt), Zeichnungen seines Lehrers und Freundes Pinturicchio benutzte, und dass folglich dieser letztere der gebende, der junge Raffael aber der empfangende Theil war, und nicht umgekehrt, wie dies fast in allen Kunstbüchern gelehrt wird. Und wie sollten wir nunmehr noch immer annehmen dürfen, dass diese Rollen plötzlich gewechselt worden wären und dass demzufolge der kaum zwanzigjährige so bescheidene und zaghafte Schüler seinem um 30 Jahre ältern, in seiner Kunst bereits ergrauten Lehrer die „Composition“ zu allen seinen Freskobildern für die sienesische Dombibliothek entworfen habe? Ich sage

das Beste dem jungen Raffael gegeben. Wir glauben nicht zu weit zu gehen, wenn wir behaupten, dass in der decorativen Kunst Pinturicchio alle seine Zeitgenossen weit hinter sich liess, wovon wir das glänzendste Zeugniss in mehrern Zimmern des Appartamento Borgia (im Vatican), sowie auch an der Decke der sienesischen Dombibliothek und an der des Chores in S. Maria del Popolo in Rom finden. Man vergleiche diese Decoration in Siena mit der berühmten Decke des „Cambio“ von P. Perugino. Betrachten wir sodann vorurtheilsfrei seine grössern Compositionen in der Sixtina, in Araceli, in der Kapelle Baglioni in Spello und seine Fresken in Siena, so können wir wahrlich nicht umhin, das Geständniss abzulegen, dass uns aus jener Zeit höchst wenige Kunstwerke in Italien bekannt sind, in denen der gegebene Gegenstand so lebendig und heiter und zugleich mit grösserer Anspruchslosigkeit dargestellt wäre, wie in jenen Fresken von Spello und Siena.

zu allen, denn wer die eine jener Darstellungen erfand, hat sie alle erfunden, da ja jene Compositionen sammt und sonders dieselben Vorzüge und dieselben Mängel an der Stirn tragen. Ueberdies wissen wir auch, dass Raffael noch im Jahre 1505 seine „Madonna di Terranova“ (Berlin) nach einem Vorbilde seines ehemaligen Lehrers Perugino ausführte. Und wie lange dauerte es nicht, bis der schüchterne Jüngling aus Urbino den Muth in sich fand, an eine grössere, figurenreiche, bewegtere Darstellung sich zu wagen? Und zu wie mancherlei Studien, zu wie vielen Modificationen nöthigte ihn nicht die Composition seines erst im Jahre 1507 ausgeführten Bildes für Atalanta Baglioni (in der Borghesegalerie)?

Ausser diesen tritt uns aus dem oben Angeführten noch eine andere Thatsache entgegen, nämlich die, dass unter den Zeichnungen, die meines Erachtens fälschlich Raffael zugeschrieben werden, sich nur wenige befinden, die dem Timoteo Viti und dem Perugino angehören, während von den etwa 124 Zeichnungen des Pinturicchio, die meines Wissens auf uns gekommen sind, nicht weniger als 118 auf Raffael getauft wurden; ein Zeichen, dass den Leuten die Zeichnungen Pinturicchio's mehr Raffaelisches Aussehen zu haben schienen als die seiner beiden andern Lehrer.[1] Es ist dies für

[1] Von den erhaltenen Zeichnungen des P. Perugino wurden nach meinem Dafürhalten die folgenden fälschlich Raffael zugeschrieben: zwei Federzeichnungen auf dem Madrazoblatt in Berlin; weitere zwei Zeichnungen in Oxford, nämlich das Blatt mit dem Engel und Tobias, zum Triptychon des Perugino in der National Gallery, und die sehr verdorbene Zeichnung (schwarze Kreide und Gips) mit den zwei Wächtern (Braun 6); eine fünfte Zeichnung ist in der Salle aux boîtes im Louvre (Nr. 1615) und stellt einen fliegenden Genius dar (Braun 244); eine sechste endlich findet sich in der Venetianischen Akademie und zwar diejenige, welche dem Perugino als Vorlage zu

uns ein weiteres Zeugniss, dass der verleumdete Pinturicchio auf die Jugendentwickelung Raffael's einen weit grössern Einfluss als Pietro Perugino ausgeübt haben dürfte.

Eine letzte Schlussfolgerung, die ich leider gezwungen bin, ebenfalls noch aus dieser meiner abermaligen Besprechung des venetianischen sogenannten Raffaelbuches zu ziehen, bezieht sich auf meinen unerbittlichen Gegner in Paris. Es war für mich wahrlich höchst unangenehm, gegen einen Mann, dem die Kenntniss der italienischen Renaissance so manches werthvolle Document zu verdanken hat, öffentlich aufzutreten. Herr Eugène Müntz griff mich jedoch mit solchem Siegesjubel an, dass ich es sowol meinem eigenen Ruf als auch meinen Gesinnungsgenossen schuldig war, ein Wort der Abwehr an ihn zu richten. Herr Müntz, ich will ihm dies gern zugeben, legte seine Lanze gegen mich ein in dem guten Glauben, für die dogmatische Wahrheit zu kämpfen; er war von der unwiderleglichen Richtigkeit aller seiner Lehrsätze vollkommen überzeugt. Da jedoch, wie aus seinen zahllosen Publicationen, die ihm ja alle Musse zum ernsten Kunststudium rauben müssen, deutlich erhellt, dass er selbst den Raffael Santi nicht persönlich, sondern blos vom Hörensagen kennt, so war er nothwendigerweise angehalten, auf die Autorität seiner Vorgänger sich zu verlassen. Diese seine Gewährsmänner gehören nun, wie bekannt, fast sammt und sonders der orthodoxen oder rechtgläubigen Schule an, welche, wäre es auch nur um der Vertheidigung eines mühevoll erworbenen Eigenthums willen, mir, dem Häretiker, spinnefeind sein muss. Die Orthodoxen haben sich überdies bisher nur

seinem lieblichen Bild „Apoll und Marsyas“ (im Salon Carré des Louvre) gedient hat. (Siehe „Kunstkritische Studien“, I, 134.)

sehr oberflächlich mit dem Studium der Handzeichnungen Raffael's und seiner Schule beschäftigt — einem Studium, das ja lange, lange Jahre einer ernsten, liebevollen, uneigennützigen Hingebung erheischt. Nun trage ich meinerseits die innigste Ueberzeugung in mir, dass ohne eine intime Vertrautheit mit allen diesen mit Recht oder mit Unrecht dem Urbinaten zugeschriebenen Werken — Zeichnungen und Gemälden — die hehre Persönlichkeit des grossen Meisters uns nur nebelhaft vor den Augen stehen wird. Raffael ist meines Erachtens insofern von den meisten nicht vollkommen verstanden, als man ihm Werke beilegt, die dem Geiste nach ihm allerdings angehören, deren Ausführung jedoch von der Hand seiner bessern Schüler, namentlich des Giulio Romano und Perino del Vaga, herrührt. Nur einem durch vieljährige, unausgesetzte Studien geübten Auge kann es daher vergönnt bleiben, wenn auch nicht immer, doch in vielen Fällen die echten, von der Hand Raffael's allein ausgeführten Werke von den ihm zugerechneten Zwitterwerken seiner Schüler zu scheiden und die Kluft zu erkennen, die auch in der Technik den göttlichen Meister von allen seinen Nachahmern trennt. Doch genug davon — ich will nicht vor der Zeit in ein solch gefährliches Wespennest hineinstechen, da ich ja noch so lange auf dieser Erde zu verweilen hoffe, um diesen für die Kunstgeschichte so interessanten Punkt systematisch meinen jungen Freunden, d. h. den *hominibus novis et bonae voluntatis*, darlegen zu dürfen. Für einen Mann aber, der, wie mein verehrlicher Gegner, selbst in der zweiten Auflage seines Raffaelbuches (1886) seinem Helden immer noch Caricaturen, wie unter vielen andern die Zeichnungen auf S. 91, auf S. 193 (siehe die zwei oben abgebildeten Fälschungen), auf S. 207, auf S. 542, oder wie auf S. 232 die Zeichnung eines untergeordneten Peruginesken (siehe Lille, Musée Wicar, Nr. 681) zuzuschreiben im Stande ist; für einen Mann,

der überdies, wie auf S. 214, 321 und 339 (vermeinte Studien zur Madonna Canigiani und zur Disputa), uns Schulcopien als Werke Raffael's vorführt — für einen solchen Mann, scheint mir, hat die Stunde noch nicht geschlagen, in der er, zum Nutzen seiner Zuhörer, befähigt sein dürfte, auf das Katheder zu steigen, um andere über Raffael Santi zu belehren.

REGISTER.

I. Künstlerverzeichniss.

1. Die Namen sind so aufgeführt und geordnet, wie sie regelmässig citirt werden, also Tizian, Francia, Correggio u. s. w. 2. Soweit sich ein Familienname ausgebildet hat (z. B. Piero del Pollajuolo, Girolamo da Santa Croce) ist unter diesem, sonst unter dem Vornamen zu suchen (Girolamo da Treviso, Andrea del Sarto). 3. Die Cursiv gedruckten Seitenzahlen weisen auf den Sitz der Materie.

Albertinelli, Mariotto 18. *26*. *27*. 28. 68.
Alfani, Orazio 25. 26.
Altichiero da Zevio 62. 101. 105.
Amberger, Christoph 9.
Andrea da Murano 73.
Andrea del Castagno 31. 104.
Andrea del Sarto *28*. 29. 151. 216. 217. 238. 256.
Andrea di Giusto 17.
Andrea di Luigi 199. 317.
Angelo di Gaspare 164.
Ansuino da Forli 82. 97.
Antonello da Messina 14. 75. 81. 93. *95*. *96*. 130.
Antonio del Cerajuolo 26.
Aragonese, Sebastiano 104. 116.
Aspertini, Amico 53. 55. 63. *64*. *65*. 217.
Avanzi, Jacopo 62. 101.

Bachiacca *29*. 311.
Badile, Antonio 101.
Bagnacavallo s. Ramenghi.
Baldassare Estense 51.
Baldovinetti, Alesso 18. 31.
Balducci, Matteo 29. 248. 358.
Barbari, Jac. de' 96.
Bartolomaeus M[i] Gentilis 314.
Bartolommeo, Fra 18. 25. *26*. *27*. 28. 151. 192. 256. 294. 299.
Bartolommeo della Gatta 170. 171. 172. 184.
Basaïti, Marco *77*.
Bassano, Jac. 99.
Bastiani, Lazzaro 77.
Bazzi, Giov. Ant. 41. 65. 124. 126. 127. *141*. 175. 216—218. 248.
Bellini, Gentile 14. 76. 77.
Bellini, Giov. 14. 53. 68. 75. 76. *78—80*. 81. 83. 84. 88—91. 93. 95. 100. 115. 119. 179.
Bellini, Jac. 52. 72. 97.
Belotto 103.
Bembo, Bonif. 121. 122.
Bembo, Giov. Franc. 116.
Bernardino da Siena 291.
Berto di Giovanni 358.
Bevilacqua, Ambr. 122. 127. 124.
Bianchi, Franc. 52. 59. 60.
Bissolo 84. *88*. *89*.
Boccati, Giov. 163. 164.
Boltraffio 41. 126. *137—141*.
Bonconsigli, Giov. 99.

Bonfigli, Bened. 160. 164. 166.
Bonsignori, Franc. 75. 79. 102.
Bordone 94.
Borgognone, Ambr. 44. 122. 124. 127. 128. 132. *133—136*. 146.
Borgognone, Bernardino 127. 134.
Botticelli 9. *10—15*. 18. 20. 56. 103. 175.
Bramante 44. 49. 50. 122. 127.
Bramantino 40. 44. 50. 122. 127. 131. 146. 149. 150. 152.
Brea 107.
Bronzino *30*.
Brusasorci, Dom. 101.
Bugatto 121.
Bugiardini 192.
Buttinone 122. 127. *128—133*.

Campagnola, Dom. 113.
Cane, Ottavio 152.
Canlassi 46.
Caporale, Bart. 164.
Caraglio 67.
Cariani 91. 120. 121.
Carotto 101—103. 151.
Carpaccio 77. 91. *93—94*. 100.
Caselli, Crist. 84.
Catena, Vinc. 84. *88*.
Cavazzola 101. 151.
Cesare da Sesto 123. 124. 127. 179. 236.
Chiodarolo 55. 209.
Cima da Conegliano *80*. *81*. 84. 91. 92.
Civerchio 107. 108. 114. 115. 122. 127. 132.
Coltellini 51. *58*. *59*. 60.
Conti, Bernardino de' 40. 122. 123. 127. 132. *136*. *137*.
Correggio 52. 87. 213. 256.
Cossa 51. 52. 63. 104.
Costa, Lor. 51. 52. *53—57*. 58—60. 63—66. 109. 134. 172. 209. 211. 213. 214. 217. 221. 223. 232. 234. 239. 311.
Costantino Zenone da Vaprio 121.
Cozzarelli, Guidoccio 48. 291.
Cranach, Lukas 9.
Credi, Lorenzo di 18. 30. 35. 37. 38. *45*. *46*. 128. 280.
Crevalcuore 104.
Crivelli 82. 97. 129.
Crocefissaio 62.

Dalmasio Lippo 62.
Dario da Treviso 53. 82. 97.
Dente Marco 67.
Diamante, Fra 15.
Diana, Benedetto 77.
Domenico di Bartolo 163.
Domenico Veneziano 163.
Donatello 98. 103.
Dossi, Batt. 61.
Dossi Dosso *60*. *61*. 66. 67. 151.
Duccio di Boninsegna *48*.
Dürer 81. 83.

Eusebio da San Giorgio 226. 227. 248. 305. 349.
Evangelista von Pian di Mileto 313. 314.

Falconetto 50.
Fasolo, Bernardino 123.
Fasolo, Lorenzo 123.
Ferramola 108. 109. 113. 114.
Ferrari, Defendente 122. 126.
Ferrari, Eusebio 125.
Ferrari, Gaudenzio 60. 122. 125. 127. 145—147. *148—152*. 179.
Fiesole, Fra Giov. Ang. da *48*. 158. 160. 162. 164. 169.
Fiorenzo di Lorenzo 47. 162. *165—167*. 169. 171. 172. 181. 182. 219. 224. 296. 354.
Fogolino 8.
Foppa 53. 106—108. 122. 127. 131. 132. 134. 152.
Foschi 28.
Francesco di Simone Fiorentino 38.
Francesco de Flor 71.
Francesco Napolitano 127.
Francia 53—55. *63*. *64*. 66. 109. 134. 135. 153. 205. 206. 209—212. 214. 215. 234. 237. 291. 311. 323. 328—330.

Francia, Giacomo 63. *65*. *66*. 69. 149.
Francia, Giulio *65*. *66*.
Franciabigio *28*. *29*. 311.
Francucci 63. *68*. 69.

Gaddi, Taddeo *47*. *48*.
Galassi, Galasso junior 63.
Galeazzi, Ag. 113.
Gambara, Latt. 116.
Garofolo 54. *60—62*. 150.
Genga 236.
Gentile da Fabriano 71. 72. 73. 77. 156. *158*. 159.
Ghiberti, Bartoluccio 30.
Ghiberti, Lor. 18. 158.
Ghirlandajo, Bened. 18. 19. 21.
Ghirlandajo, Dom. 12. 18. *19*. 20. 21. 30. 35.
Ghirlandajo, Rid. 19. *21—26*.
Giambono 73.
Giampietrino 74. 127.
Giannicola 197.
Giolfino 101.
Giorgione 61. *84*. *85*. 86. 115. 117. 119. 306.
Giotto *47*. 48. 163.
Giovanni da Murano 82.
Giovanni di Paolo *48*.
Giovenone, die 122.
Giovenone, Girol. 126. 149.
Girolamo da Brescia 125.
Girolamo da Treviso 82. 83. 88.
Girolamo dai Libri 101. *102*. *103*.
Giulio Romano 200. 311. 374.
Gotti, Baccio 26.
Gozzoli, Benozzo 160—162. 165. 167. 169. 171. 172.
Grammorseo 125.
Granacci 19. *20*. 21.
Grandi, Erc. 57. 209. 360.
Guido da Siena 163.

Jacobello de Bonomo 71.
Jacobello de Flor 71.
Jacobus Alamannus 163.
Jacopo da Montagnana 84.
Jacopo da Valenza 77. 78. 221.
Ingegno s. Andrea di Luigi.
Johann von Calcar 120.
Johannes Alamannus 73.
Italianist, niederländischer 41. 42. 136. 137.
Justus von Gent 190. 341. 352.

Lamberti, Stefano 115.
Lanini 152.
Lattanzio da Rimini 84.
Liberale da Verona 101. 103. 104. 166.
Lionardo da Vinci 18. 21—25. 28. 30. 36. *39—45*. 123. 124. 126—130. 132. 135—137. 139 —141. 145. 146. 150. 178. 179. 187. 190. 192. 251. 268. 306. 314. 341. 349.
Lippi, Filippino 9. 13. *15*. 16. 18—20. 46. 55. 56.
Lippi, Fra Filippo 14. *15*. 16—20. 56. 164.
Lodi, Calisto da, s. Piazza.
Lodovico da Brescia 125.
Lodovico di Angelo 164.
Lomazzo 152.
Longhi, Luca *69*. *70*. 154.
Lorenzetti, Pietro *48*.
Lotto 61. 84. *87*. *88*. 89—91. 213.
Luigi di Franc. Tinghi 163.
Luini, Bern. 60. 127. 135. *145—148*. 149. 151. 152. 179.

Mabuse 41.
Macrino d'Alba 122. 125. 149. 151.
Magni, Ces. 123. 124.
Mainardi 12. 19. *20*.
Mansueti 84.
Mantegna 31. 50. 52. 53. 62. 63. 66. 74. 75. 79. 80. 82. 90. *97—99*. 102. 103. 108. 164. 189. 190. 333. 340. 341. 352.
Marcantonio 67. 349.
Marchesi 63. 66. *67*. *68*.
Marchis, de 8.
Mariotto, Bernardino 164.
Marziale, Marco *78*.
Masaccio 16. *17*. 56. 103. 158.

Masolino 16. 18.
Matteo da Siena 166. 291.
Matteo di Giovanni *48*.
Mazzola, Fil. 130. 131. 136.
Mazzolini, Lod. *60*.
Melloni, Altobello 116.
Melozzo da Forli *48—50*. 68. 333.
Melzi, Franc. 44. 139. *141—145*.
Memmi Lippo *48*.
Meo di Guido 163.
Michelangelo 150. 171. 192. 251. 286. 291.
Michele da Verona 101.
Michelino 121.
Moceto, Girol. 78.
Mombello 113.
Montagna, Bart. 76. *99*. *100*. 102.
Montagna, Bened. 99.
Montorfano 122. 127.
Moretti, Cristoforo 121. 122.
Moretto 86. 105. *109—113*. 114—117. 120.
Morone, Dom. 101—103.
Morone, Franc. 101. *102*. 103. 105. 134.
Moroni, Giov. Batt. 111. 113. 120.
Motta, Franc. 125.
Munari Pellegrino *59*.
Muziano, Girol. 116.

Nelli, Ottaviano 156. *157*.
Neroccio *48*. 291.
Niccolò da Foligno 157. *160—162*. 168.
Niccolò Pisano 54.
Nicola d'Urbino 220.
Nuzi Alegretto 156. 158.

Oggiono, Marco d' 41. 126.
Oldoni, die 149.
Oldoni, Boniforte 125.
Oldoni, Eleazar 125. 126.
Oldoni, Ercole 125.
Oldoni, Giosuè 125.

Pacchiarotto 248.
Palma Vecchio 61. *89*. *90*. 110. 117. 120.
Palmezzano, Marco *50*. 68. 69. 207.
Panetti 51. *59*. *60*. 134.
Paolo da Brescia 106.
Parentino, Bern. 78.
Parmeggianino 69. 126.
Pasqualino 221.
Pellegrino da S. Daniele 91.
Pennacchi *81—84*.
Perin del Vaga 374.
Perugino 29. 53. 59. 66. 123. 134. 135. 150. 151. 155. 157. 160. 165. 167—170. 172—175. 178. 181. 183—185. 189—193. *194—199*. 200. 205. 211. 222—224. 226. 228. 229. 231. 234. 237—246. 249. 250. 252—256. 258. *261—301*. 304. 305. 311—316. 321. 322. 324. 326. 333. 340. 352. 354. 360—363. 368—370. 372. 373.
Peruzzi 51. 65. 86.
Pesellino, Franc. 18. 164.
Piazza, Albertino 123.
Piazza, Calisto 115. 116. 118.
Piazza, Martino 123.
Pier de' Franceschi 47. 50. 68. 82. 163. 166.
Pier di Cosimo *18*. *19*. 21—24. 28.
Pietro da Messina 95.
Pinturicchio 60. 65. 160. 167—192. 197. 206. 216. 222. 223. 226. 230. 239. 241—250. 252. 255. 256. 258. 268. 272. 273. 282—295. 299. 304. 308. 313. 314. 316. 321. 322. 324. 326. 327. 330. 333. 334. *338—375*.
Pisanello 62. 71. 72. 73. 77. 101. *103*. *104*. 158.
Pizzolo, Nicoletto 82. 97.
Pollajuoli, die 35. 178.
Pollajuolo, Ant. del 11. 14. 16. 18. *30—32*. 47. 189. 190. 333. 352. 358.
Pollajuolo, Jac. 30.
Pollajuolo, Piero del *30—32*.
Ponte, Franc. da 99.
Pontormo *29*. *30*.
Ponzoni 121.

Pordenone 90.
Portelli, Carlo 358.
Pozzo, Matteo del 97.
Prandino, Ottaviano 105.
Prato, Franc. 116. 118.
Predis, Ambr. de 44. 127.
Previtali 81. 91.
Puligo 26. *28.*
Pyrrhi 69.

Raffael 25. 26. 53. 61. 66—68. 86. 91. 123. 150—154. 173. 175—181. 186—189. 191. *192—208.* 209—214. 216. 217. 219. 221. *222—258.* *261—337.* 339 - 350. 354. 356 — 358. 360—366. 371—375.
Raffaellino de' Capponi 16.
Raffaellino de Florentia 16.
Raffaellino del Garbo 13. *15.* *16.* 56.
Ragonese, s. Aragonese.
Ramenghi 63. *66.* *67.*
Richini, Franc. 113.
Rizzi, Stef. 114.
Roberti, Erc. 51. *52.* 53. 55. 56. 60. 63. 64. 69. 104.
Romanino, Alessandro 112. 114.
Romanino, Ant. 114.
Romanino, Girol. 104. 111. 112. *114—118.* 119.
Rondinelli, Nicc. 67. *68.* 69. 84.
Rosselli, Cos. 17. *18.* 46.

Sacchi, Pier Franc. 123. *124.* *125.*
Salaino 126.
Sanseverino, die *157.* *158.*
Sanseverino, G. *157.* *158.*
Sanseverino, L. *157.* *158.*
Sanseverino, Lor. II. 164.
Santa Croce, Franc. Rizo da *90.* *91.* 92. 93.
Santa Croce, Girol. da *91.* *92.* 93.
Santa Croce, Pietro Paolo da *93.*
Santi, Giov. 49. *153.* 207. 219. 225. 314.
Savoldo *118.* *119.* 120.
Schiavone, Greg. 82. *97.*
Schongauer 290. 291.
Scotto 148. 149.
Sebastiano del Piombo *85—87.*
Signorelli, Luca 9. 31. *46.* *47.* 99. 170. 176. 185. 189. 190. 296. 333. 340. 341. 352. 370.
Sodoma, s. Bazzi.
Sogliani 28.
Solario, And. 41. 44. 127. 130. 131. 136.
Soriani, Nicc. 54.
Spagna 153. 197. 211. 223. 252. 305.
Speranza 99.
Squarcione 52. 62. 81. 82. 97.
Stefano da Zevio 71. 101. 103.
Strigel, Bernh. 9.

Taddeo di Bartolo 48. 159. 160. 162. 163.
Tiberio d'Assisi 252.
Tizian 61. 109. 110. 112. 113. 119. 120. 306.
Tommaso 128.
Toto del Nunziata 26.
Tura, Cos. *51—53.* 56—59. 63.
Turoni 101.

Uccello, Paolo 97. 104. 163.

Veronese, Paolo 101.
Verrocchio 14. 18. 30. *33—39.* 45. 46. 168. 280.
Vitale 62.
Viti, Timoteo 153. 154. 183. 193. 200. *201 — 222.* 223—226. 230. *232—237.* 238. 239. 243. 250—252. 257. 277. 304—306. 311. 313. 314. 316—318. 321. 323. 324. 326—330. 340. 357. 358. 361. 362. 372.
Vivarini, Alvise *73—77.* 78.
Vivarini, Antonio *73.* 74. 82. 164.
Vivarini, Bart. 53. 73. *74—76.* 77. 164.

Werff, van der 46.
Wolgemut 291.

Zaganelli, die 80.
Zaganelli, Bernardino 67. *69*.
Zaganelli, Franc. 67. 68. *69*.
Zavattari 121.
Zenale 40. 122. 127. 128—133.
Zenon 105.
Zoppo, Marco *62*. *63*. 82. 97.

II. Ortsverzeichniss.

Die Parenthesen () deuten auf die herkömmliche oder von andern Forschern vorgeschlagene Benennung, die Klammern [] darauf, dass die darin enthaltene Angabe jetzt nicht mehr zutrifft.

Alba:
Macrino 122.
Arona:
Borgognone, Ambr. 135.
Ferrari, Gaud. 150. 151.
Asti:
Macrino 122.

Bassano, Städt. Sammlung:
Dario da Treviso 82.
Dario da Treviso (Giov. u. Ant. da Murano) 82.
Bergamo, Akademie:
Bellini, Giov. 79.
Bevilacqua 122.
Bonsignori 75.
Borgognone, A. (Zenale) 132.
Botticelli 12. 79.
Ferrari, Def. 126.
Foppa 107. 108.
Mariotto 164.
Montagna 100.
Moretto (Tizian) 112.
Niederländischer Copist nach Conti (Nachfolger des Lionardo) 136. 137.
Piazza (röm. Schule) 123.
Prato (Romanino) 118.
Raffael (Spagna?) 244. 326.
Santa Croce, Fr. 90. 91.
Santa Croce, Gir. 92.
Santa Croce, G. (Cima) 92.
Bergamo, Akademie:
Santa Croce, G. (Giorgione) 92.
Tura 51.
Viti 219. 232. 322. 362.
Zaganelli 69.
— Fed. Ant. Frizzoni:
Lattanzio da Rimini 84.
— Frizzoni-Salis:
Dario da Treviso 82.
Piazza 123.
— Conte Moroni:
Borgognone, B. 134.
— Kirchen, Dom:
Bellini, Giov. (Savoldo) 119.
— S. Spirito:
Borgognone 136.
Berlin, königl. Museum:
— Galerie:
Amberger 9.
Andrea del Sarto 28.
Andrea di Giusto? (Masaccio) 17.
Antonello da Messina 95. 96.
Aspertini 63. 64.
Bachiacca 29.
Barbari, J. de' 96.
Bartolommeo, Fra (Albertinelli und Fra Bartolommeo) 26. 27.
Basaïti (Sch. des Alv. Vivarini) 77.
Bastiani 77.

Berlin, Galerie:
Bazzi 77.
Bellini, Giov. 78. 79. 80.
Belotto 103.
Bissolo 84. 88. 89.
Boltraffio 138. 139.
Bonsignori 102.
Borgognone, A. 135. 136.
Botticelli 9—15. 79.
Botticelli, Werkstatt (Botticelli) 11—13.
Bronzino 30.
Bugiardini 19.
Cariani 120.
Carpaccio 93. 94.
Catena 84. 86.
Cima 80. 81.
Cima, Werkstatt (Cima) 81.
Coltellini 58. 59.
Conti 136.
Cordegliaghi (Previtali) 91.
(Cossa) 51.
Costa 51. 53. 54.
Cranach 9.
Credi 45. 46.
Credi (Sch. des Credi) 46.
Crevalcuore 104.
Diana? Basaïti? (Alv. Vivarini Sch.) 77.
[Dosso] 61.
Duccio 48.
Ferramola 109.
Fiesole 48.
Fiorenzo di Lorenzo 167.
Fogolino 8.
Francia 63. 64.
Francia, Giac. 63. 65. 66.
Francia, Giulio 63. 65. 66.
Franciabigio 28. 29.
Francucci 63. 68.
Gaddi 47.
Garofolo 61. 62.
Ghirlandajo, B. 19.
Ghirlandajo, D. 19. 20.
Ghirlandajo, R. 21. 25.
Giampietrino, Werkstatt (Giampietrino) 127.
Giovanni di Paolo 48.
Giorgione 84.
Giotto 47.

Berlin, Galerie:
Girolamo dai Libri 102. 103.
Granacci 19. 20.
Italianist, niederländischer (Lionardo) 39—42.
Johann von Calcar 120.
Liberale da Verona 103.
Lippi, Filippino 9. 13. 15. 16.
Lippi, Fra Fil. 15.
Lombardisch 137.
Longhi 69. 70.
Lorenzetti, P. 48.
Lotto 84. 87. 88.
Mainardi 12. 19. 20.
Mantegna 97. 98.
Mantegna, Cop. (Mantegna) 98. 99.
Marchesi 63. 67.
Marziale 78.
Masaccio 16. 17.
Mazzola (Solario) 130. 136.
Melozzo da Forli 48.
Melzi? 141. 142.
Memmi 48.
Montagna 100.
Moretto 113. 114.
Morone, Fr. 101. 102.
Moroni, G. B. 120.
Munari? (Coltellini) 59.
Neroccio 48.
Palma Vecchio 89. 90.
Palmezzano 50.
Palmezzano (Umbrisch) 50.
Panetti 51. 59. 60.
Pennacchi 81.
Pier di Cosimo 11. 18. 19.
Pietro da Messina (Antonello da Messina) 95.
Pinturicchio 168. 370.
Pollajuolo, Ant. und Piero (Piero Pollajuolo) 32.
Pollajuolo, Ant., Nachahmer (Verrocchio) 33. 34.
Pollajuolo, Ant., Nachahmer (d. Verrocchio verwandt) 33.
Pontormo 29.
Puligo (Andrea del Sarto) 28.
Raffael 230. 240—242. 246. 250. 252—254. 257. 258.

Berlin, Galerie:
262. 264. 269. 272. 273. 276. 278. 290. 291. 295. 299. 314. 326. 327. 335. 350. 365. 371. 372.
Raffaellino del Garbo (Botticelli) 13.
Raffaellino del Garbo 13. 15. 16.
Ramenghi 63. 67.
Roberti 52.
Romanino 114. 117.
Romanino? 117. 118.
Rosselli 18.
Sacchi, Pier Fr. 124. 125.
Santi, Giov. 153.
Savoldo 118. 119.
Santa Croce, Franc. 90.
Santa Croce, Girol. 91. 92.
Santa Croce, Pietro Paolo (Girol. S. Croce) 93.
Schiavone, Gir. 97.
Schiavone? (Squarcione) 97.
Sebastiano del Piombo 85—87.
Signorelli 9. 46. 47.
Stefano da Zevio, Sch. (Pisanello) 103. 104.
Strigel, B. 9.
Tizian 94.
Tommaso (Lombardisch) 128.
Tura 51. 53.
Venetianisch 85.
[(Viti)] 208. 209. 213. 214.
Vivarini, Alv. 76.
Vivarini, Alv., Werkstatt 77.
Vivarini, Alv., Sch.? (Gent. Bellini) 76. 77.
Vivarini, Antonio 73.
Vivarini, Bart. (Mantegna) 73—75.
Zaganelli, Franc. 68. 69.
Zoppo 62. 63.
— Sammlung der Handzeichnungen:
Francesco di Simone Fiorentino? (Verrocchio) 38.
Perugino (Raffael) 243. 254. 255. 262—266. 268—278. 340. 372.

Berlin, Sammlung der Handzeichnungen:
Pinturicchio (Raffael) 331. 335.
Bologna, Archiginnasio:
Francia 63.
— Collegio di Spagna:
Zoppo 62. 63.
— Pinakothek:
Aspertini, A. 53. 65.
Aspertini, G. 65.
Costa (Chiodarolo) 55. 56.
Costa (Viti, Chiodarolo) 209.
Francucci 68.
Marchesi 68.
Niccolo Pisano 54.
Raffael 200.
Viti 206. 236. 362.
— Kirchen:
— Misericordia:
Ramenghi 67.
— S. Cecilia bei San Jacopo Maggiore.
Aspertini 64. 65. 217.
Chiodarolo 55.
Costa 65. 217.
Tamarozzo (Giac. Francia) 66.
— S. Giovanni in Monte:
Costa 53. 57.
Costa (Francia) 54. 55.
— S. Jacopo Maggiore:
Costa 54.
Francia 54.
— S. Martino:
Francia 53.
Braunschweig, Museum:
Zoppo (Mantegna) 62. 63.
Brescia, Städt. Sammlung:
Civerchio 108.
Moretto 113.
Piazza Cal. 116.
Raffael 250. 324.
Viti (Cesare da Sesto) 236.
— Pinakothek Martinengo:
Moretto 113.
— Bischöflicher Palast:
Galeazzi 113.
Mombello 113.
— [Conte Fenaroli]:
Romanino (Tizian) 115.

Brescia:
— Via del Gambaro:
Gambara 116.
— Kirchen:
— S. Agata:
Prato 118.
— S. Alessandro:
Civerchio 108.
Gent. da Fabriano Sch. (Fiesole, Paolo da Brescia) 106.
— S. Clemente:
Moretto 113.
— S. Francesco:
Moretto 110.
Prato 118.
Romanino 115.
— S. Giovanni Ev.:
Civerchio (Giov. Bellini) 114. 115.
Moretto 110. 113.
Romanino, Aless.? (Moretto) 112.
Romanino, Gir. 115.
— S. Giulia:
Ferramola 109.
— S. Maria della Pace:
Richini 113.
— S. Maria delle Grazie:
Ferramola 109.
— S. Maria in Calchera:
Moretto 113.
Piazza Cal. 116.
Romanino 115.
— S. Nazzaro:
Moretto 113.
— S. Rocco:
Prato (Piazza) 118.
Budapest, Landesgalerie:
Boltraffio 137. 139.
Catena 88.
Ghirlandajo, R. 26.
Luini 146.
Marchesi 67.
Raffael 268.

Caën, Museum:
Perugino 195. 299.
Cagli:
Viti 207. 236.
Viti (Giov. Santi) 236.
Castiglione del Lago, Pfarrkirche:
Caporale 164.
Chantilly, Duc d'Aumale:
Francesco di Simone Fiorentino? (Verrocchio) 38.
Perugino 198. 246. 266.
Pier di Cosimo (Botticelli) 11.
Pinturicchio, Cop. 191.
Raffael 222. 239. 242. 284. 286. 323. 362.
Raffael, Cop. (Viti) 210. 358.
Chatsworth:
Boltraffio, Cop.? (Lionardo) 137. 138.
Ghirlandajo, Dom. 19.
Pinturicchio (Raffael) 292. 294. 352.
Romanino 117.
Sebastiano del Piombo 87.
Chirinago bei Mestre, Kirche:
Santa Croce, Girol. (Franc. S. Croce) 92.
Città di Castello, Städtische Sammlung:
Eusebio da S. Giorgio (Raffael) 227. 231.
Codogno, Kirche:
Magni 124.
Como, Dom:
Luini 147.
Crema, Dom:
Civerchio 108.
Cremeno (Valsassina):
Lombardisch (Borgognone) 135.
Cremona, S. Agostino:
Bembo, B. 122.
— Dom:
Bembo, Giov. Fr. 116.
Melloni 116.
Romanino 116.

Darmstadt, [Prinzessin Karl]:
Ferrari, Def. 126.
Desenzano, Kirche:
Zenon 105.
Dijon:
Francesco di Simone Fiorentino? (Verrocchio) 38.

Dresden, Galerie:
Bevilacqua(Borgognone)128.
Correggio 52.
Cossa 51.
— Sammlung der Handzeichnungen:
Ghirlandajo, Dom., Cop.(Botticelli) 20.
Raffael, Cop. 251.

Fabriano, S. Agostino:
Nelli 157.
Ferrara, Pinakothek:
Grandi, Erc.? (Viti) 209.
Tura (Cossa) 51. 52.
— Cav. Santini:
Tura 52.
Viti 209.
— Erben Prof. Saroli:
Viti 209.
— Dom:
Costa u. Niccolò Pisano 54.
Tura 51.
Florenz, Uffizien-Galerie:
Baldovinetti 18.
Florentinisch (Raffael) 328.
Francia 329.
Gentile da Fabriano 158.
Ghirlandajo, Rid. 21. 26.
Ghirlandajo, Rid. (Lionardo) 22.
Ghirlandajo, Rid. (Orazio Alfani) 25.
Lombardisch (Piero Pollajuolo) 32.
Mantegna 75.
Pollajuolo, Ant. 30.
Pollajuolo, Ant. (Piero Pollajuolo) 32.
Raffael 252. 253. 256. 273.
Sebastiano del Piombo 86. 328.
Sebastiano del Piombo (Moretto) 86.
— Handzeichnungen:
Albertinelli 28.
Andrea del Sarto 28.
Aspertini 64.
Balducci? (Pinturicchio) 358.

Florenz, Uffizien-Galerie:
— Handzeichnungen:
Bartolommeo, Fra 27. 28.
Bazzi, Cop. (Viti) 222.
Chiodarolo (Filippino Lippi) 55.
Costa (Filippino Lippi) 55.
Credi, Lor. di 46. 280.
Credi? (Raffael) 278—280.
Ferrari, Gaud. (Giac. Francia) 152.
Ghirlandajo, Dom. 19. 20. 22.
Ghirlandajo, Dom., Copie (Ghirlandajo) 20.
Ghirlandajo, Dom., Copie (Fra Fil. Lippi) 20.
Lippi, Filippino 13.
Lionardo 43.
Montagna (Giov. Bellini) 100.
Perugino 226. 227. 246. 266. 312. 313. 362.
Pier di Cosimo 19.
Pinturicchio 230. 245. 290. 326. 348. 349. 354. 358—360. 363. 364.
Pinturicchio (Raffael) 190. 292—294. 335. 336. 352. 358. 364. 366.
Pinturicchio, Copie (Erc. Grandi) 360.
Pinturicchio, Copie (Pinturicchio) 358.
Pollajuolo, A. (Pier di Cosimo) 358.
Pollajuolo, Ant., Copie (Pollajuolo) 31.
Pontormo 30.
Raffael 219. 226. 268. 293. 300. 324. 342.
Raffaellino del Garbo (Filippino Lippi) 16.
Romanino 117.
Sebastiano del Piombo 87.
Tura (Montagna) 100.
Verrocchio 35.
Verrocchio, Fälschung (Verrocchio) 39.
Viti (unbekannter Florentiner) 233.

Florenz, Palast Pitti:
Ghirlandajo, Rid. (Lionardo) 23.
Giulio Romano (Raffael) 200.
(Moretto) 111.
Perugino 195. 223. 228. 298.
Raffael 230. 251—253. 256. 268. 299. 320. 321. 329.
Raffael, Cop. (Raffael) 328.
Sebastiano del Piombo 86.
— Akademie:
Baldovinetti 18.
Florentinisch (Verrocchio) 34.
Gentile da Fabriano 158.
Ghirlandajo, Rid. (Granacci) 21. 22.
Perugino 199. 240. 298. 299.
Verrocchio 34—37.
— Museo Nazionale:
Verrocchio 36.
— Museo S. Maria Nuova:
Verrocchio 33. 35.
— Palazzo Corsini:
Santi, Giov. (Viti) 207. 219.
Viti 207. 219. 236.
— Enrico Costa:
Bachiacca 29.
— Pal. Riccardi:
Gozzoli 165.
— Pal. Torrigiani:
Ghirlandajo, Rid. (Lionardo) 25.
— Kirchen:
— Annunziata:
Andrea del Sarto 238.
Baldovinetti 18.
— Compagnia della Calza:
Perugino 296.
— S. M. Maddalena de' Pazzi:
Perugino 195. 228. 298. 368.
— S. M. Novella:
Ghirlandajo, Dom. 19. 20.
— S. Miniato al Monte (bei Flor.):
Baldovinetti (Piero Pollajuolo) 18. 31.
— Ognissanti:
Ghirlandajo 8. 21.
— La Quiete (bei Florenz):
Ghirlandajo, Rid. 22. 24.

Foligno, S. Maria in campis:
Niccolò da Foligno 161.
Frankfurt a. M., Städel'sches Institut:
— Galerie:
Fiorenzo di Lorenzo 167.
Macrino d'Alba 125.
Nachahmer der Pollajuoli u. des Verrocchio (Verrocchio) 35.
— Sammlung der Handzeichnungen:
Eusebio da S. Giorgio (Raffael) 226. 227.
Pinturicchio (Raffael) 325. 350. 364. 365. 371.
Raffael 342. 350.

Gubbio, Dom:
Viti 237.
— S. Maria Nuova:
Nelli 157.

Hamburg, Consul Weber:
Moretto 109.
Hannover, Kestner-Museum:
Bazzi 141.

Isola Bella:
Schiavone, Greg. (Buttinone) 129. 130.
Ivrea, Dom:
Ferrari, Def. 126.

Kassel, Galerie:
Moretto 114.
— Edward Habich:
Santa Croce, Girol. 92. 93.
Raffael 300.
Köln, Museum:
Lionardo 43.

Lille:
Bart. M^i^. Gent^is^ 314.
Berto di Giovanni? (Pinturicchio) 360.

Lille:
Eusebio da S. Giorgio (Raffael) 226.
Franciabigio (Raffael) 29.
Perugino (Raffael) 310—312.
Pinturicchio (Raffael) 315. 324. 325. 360. 364. 365.
Raffael 240. 254. 255. 262. 266—273. 276. 277. 324. 335.
Raffael, Cop. (Raffael) 344.
Viti (Raffael) 233.
La Motta:
Sebastiano del Piombo 86.
Landriano, Pfarrkirche:
Bevilacqua 122.
Legnano, Pfarrkirche:
Luini 147.
Limone:
Torbido, Fr. (Moretto) 105.
Lodi, Incoronata:
Borgognone, A. 135.
London, National Gallery:
Bellini, Gent. (Giov. Bellini) 14.
Boltraffio 137.
Bonsignori 75.
Cariani 120.
Fiorenzo di Lorenzo, Nachahmer (Fior. di Lor.) 167.
Florentinisch (Verrocchio) 34.
Florentinisch (dem Verrocchio verwandt) 35.
Ghirlandajo, Rid. 23.
Grandi, Erc. (Costa) 57.
Luini 148.
Melozzo da Forli 49.
Moretto 110.
Morone, Fr. 102.
Perugino 151. 197. 229. 368. 372.
Piazza, Mart. 123.
Pinturicchio 370.
Raffael 222. 230. 237. 238. 242. 253. 313. 317. 321. 322. 342. 350. 362. 365.
Savoldo 119.
Sebastiano del Piombo 86.
Tura 51.
Vivarini, Ant. 73.
London, National Gallery:
Zoppo (Tura) 62.
— British Museum:
Conti 137.
Credi, Lor. di 46. 280.
Foppa (Mantegna) 108.
Francesco di Simone Fiorentino? (Verrocchio) 38.
Lionardo 43.
Nicola d'Urbino 220.
Perugino (Raffael) 274. 312. 313. 362.
Pollajuolo, Ant. (D. Ghirlandajo) 30.
Raffael 181. 240. 251. 268. 285. 286. 300. 324. 335.
Raffaellino del Garbo 13. 16.
Viti 232.
Zoppo (Tura) 63.
— Lady Ashburnham:
Mantegna 90.
— Robert Benson:
Bissolo 89.
Lotto 87.
Tura 51.
— Gay:
Raffael 300.
— Malcolm:
Lionardo 43.
Raffael 240. 318. 349.
Viti (Raffael) 233. 294.
— Ludwig Mond:
Bellini, Giov. 80.
Raffael 223. 227. 228. 230. 234. 242. 268. 296—298. 326. 362.
— Murray:
Giampietrino 127.
— Lord Taunton:
Sebastiano del Piombo 87.
Lovere, Galerie Tadini:
Civerchio 108.
Girolamo da Treviso 83.
— S. Maria:
Ferramola 109. 116.
Romanino (Moretto) 116. 117.
Lugano:
Luini 147.
Lyon:
Perugino 195.

Macerata, Städt. Sammlung:
Nuzi 158.
Madrid, Museum:
Peruzzi (Aspertini) 65.
Mailand, Ambrosiana:
Boltraffio (Lionardo) 139—141.
Borgognone 135.
Ferrari, Gaud. 152.
Lotto 90.
Luini 146. 147.
Melzi (Lionardo) 144.
Montorfano 122.
Piazza, Mart. 123.
Romanino 117.
Santa Croce, Gir. (Franc. S. Croce) 93.
— Brera:
Bellini, Giov. 79. 80.
Bevilacqua 112.
Bramantino 146.
Buttinone 131.
Civerchio 108.
Conti (Lionardo, Zenale) 40. 132. 137.
Costa 217.
Ferrari, Gaud., Werkstatt (Luini) 148. 149.
Foppa 107.
Foppa (Zenale) 107. 132.
Francia, Giac. 66.
Gentile da Fabriano 158.
Girolamo da Treviso 83.
Liberale da Verona 103.
Luini 146.
Magni, Ces. 124.
Mariotto (Marco Melloni) 164.
Mazzola, Fil. 130.
Montagna 100.
Niccolò Pisano 54.
Raffael 178. 186. 224. 230. 250. 299. 306. 321.
Roberti 52. 53. 69.
Santa Croce, Gir. (Franc. da Santa Croce) 92.
Savoldo 119.
Viti 205. 206. 211. 214—217. 224. 232. 234. 322. 323. 362.
Mailand:
— Museo Artistico Municipale:
Borgognone, B. (Fasolo) 134.
Foppa 108.
— Museo Poldi-Pezzoli:
Boccati 164.
Buttinone (Zenale) 132. 133.
Ferramola (Foppa) 108. 109.
Piazza, Cal. (Moretto) 115.
Pyrrhi 69.
Santa Croce, Girol. 92.
Zoppo (Tura) 62.
— Pal. Borromeo:
Borgognone, A. 135.
Mazzola (Buttinone) 130.
Piazza, Alb. 123.
Pinturicchio 354.
(Zenale) 132.
— Erzbischöfliche Sammlung:
Ferrari, Def. (Dürer) 126.
Previtali (Schüler Raffael's) 91.
— [Enrico Andreossi]:
Borgognone, B. 134.
— Marchesa Arconati Visconti:
Luini 147.
Prato 118.
— Conte Casati:
Piazza, A. 123.
— Cereda Bonomi:
Moretto 113.
Piazza, A. 123.
— Benigno Crespi:
Morone, Fr. 102.
— Gustavo Frizzoni:
Bachiacca 311.
Correggio 52. 57.
Foppa 108.
Zoppo 62.
— Frau Frua:
Moretti, Cristof. 122.
— Frau Lina Ginoulhiac:
Bastiani, Lazz. 77.
— Marietti:
Luini (Bramantino) 146.
— Duca Lod. Melzi d'Eril:
Florentinisch (Melzi) 143.
— Principe Pio:
Pinturicchio 353.

Mailand:
— Marchese Visconti Venosta:
Piazza, A. 123.
Pinturicchio 352.
— Kirchen:
— S. Eustorgio:
Foppa (Civerchio) 107.
(Foppa) 108.
Moretti, Cristof. (Pisanello) 121.
— S. Maria della Passione:
Borgognone, A. 135.
Luini 146.
— S. Maria delle Grazie:
Magni, C. 124.
Montorfano 122.
— S. Maurizio (Mon. Maggiore):
Luini 147.
— S. Pietro in Gessate:
Montorfano 122.
Zenale und Buttinone 129.
— S. Simpliciano:
Borgognone 135.
Mainz, Städt. Galerie:
Ferrari, Eus. 125.
Manerbio, Chiesetta dell' Annunziata:
Prato 116. 118.
Mestre:
Bachiacca 29.
Montefalco, Capp. della Cancellata:
Niccolò da Foligno 161.
— S. Fortunato:
Gozzoli 160. 161.
Mortara:
Giovenone, Girol. (Gaud. Ferrari) 149.
München, Pinakothek:
Cariani? Palma? (Palma V.) 120.
Perugino 228.
Raffael 252. 253. 257. 258. 321.
Raffaellino del Garbo (Filippino Lippi) 16.
— [Gemäldeausstellung 1869]:
Boltraffio (Melzi) 139.
Murano, S. Pietro Martire:
Santa Croce, Franc. 91.
Neapel, Museum:
Antonello da Messina (Giov. Bellini) 14.
Magni (Nicc. dell' Abbate) 124.
Sebastiano del Piombo 86. 87.
Northumberland, Herzog von:
Sebastiano del Piombo 86.

Oxford, Universitätssammlung:
Perugino 229.
Perugino (Raffael) 198. 310—313. 372.
Pinturicchio oder Raffael? (Raffael) 247.
Pinturicchio (Raffael) 307. 308. 360. 363. 364. 366.
Pinturicchio, Cop. 191.
Raffael 181. 239. 240. 251. 256. 268. 273. 300. 318. 319. 324. 335. 344.
Raffael, Cop. (Raffael) 346.
Viti (Raffael) 221. 222. 232. 305. 340.
— Christ Church College:
Lionardo 42. 43.
Lippi, Filippino 15.
Raffaellino del Garbo 16.

Padua, Städtische Sammlung:
Catena 88.
Dario da Treviso 82.
Piazza, A. (Perugino) 123.
Piazza, Cal. (Gir. Romanino) 115.
Romanino 114. 115.
Squarcione 82.
— Bischöflicher Palast:
Jacopo da Montagnana 84.
— Santo:
Jacopo da Montagnana 84.
Palazzuolo all' Oglio, Kirche:
Civerchio 108.
Panicale, Kirche:
Perugino 246. 266.
Panshanger, Lord Cowper:
Raffael 252.

Paris, Louvre-Galerie:
Bianchi 52. 57.
Boltraffio 139.
Costa 58.
Ghirlandajo, B. 21.
Ghirlandajo, D. 12.
Ghirlandajo, R. 22.
Ghirlandajo, R. (Francia) 24.
Lionardo 42. 251.
Lionardo (Lor. di Credi) 24. 25.
Marchesi (Raffael) 67. 68.
Perugino (Viti, Raffael) 208. 311. 312. 368.
Pinturicchio 370.
Raffael 219. 222. 238. 251. 268. 322. 323. 342. 362.
Rosselli, Sch. (Sch. des Verrocchio) 46.
Savoldo 120.
Sebastiano del Piombo 86.
Spagna (Raffael) 305.
Tura 51.
Vivarini, Ant. (unbekannt) 73.
— Sammlung der Handzeichnungen:
Andrea del Sarto 28.
Bonconsiglio (Montagna) 100.
Credi, Lor. di 46.
Dosso Dossi (Montagna) 100.
Francesco di Simone Fiorentino? (Verrochio) 38.
Franciabigio 29.
Lionardo 43. 126. 127.
Luini 147. 148.
Perugino 174. 312.
Perugino (Raffael) 372.
Pinturicchio (Raffael) 244. 290. 308. 314. 335. 350. 360. 364. 365.
Pinturicchio, Cop. (Pinturicchio) 360.
Pollajuolo, A., Cop. 31.
Raffael 181. 240. 251. 268. 300. 321. 335. 344. 363.
Sebastiano del Piombo 87.
Viti 236.
— Akademie der Künste:
Spagna (Raffael) 305.
Viti, Fälschung (Viti) 358.

Paris:
— Marquis de Chennevières:
Pordenone (Palma V.) 90.
— Dreyfus:
Baldassare Estense? (Costa) 51.
Pavia, Akademie:
Borgognone 135. 136.
— Sammlung Malaspina:
Giovenone, Gir. (Gaud. Ferrari) 149.
Giovenone, Gir. (Giac. Francia) 149.
Magni, Ces. 124.
Vivarini, Bart. (Giov. Bellini) 75.
— Certosa (bei Pavia):
Borgognone 135.
Macrino d'Alba 122.
Perugia, Städtische Sammlung:
Boccati 164.
Eusebio da S. Giorgio 226. 227. 349.
Fiorenzo di Lorenzo 166. 167. 354.
Fiorenzo di Lorenzo (Pisanello, Mantegna) 166.
Gentile da Fabriano 158.
Gozzoli 161.
Mariotto 164.
Perugino 198. 272.
Pinturicchio 182. 241. 308. 352. 354. 362. 370.
— Cambio:
Perugino 242. 246. 266. 274. 297.
— Baldeschi:
Pinturicchio (Raffael) 230. 292—294. 352. 353.
— [Cav. Donnini?]:
Raffael 240.
— Kirchen, Dom:
Lodovico di Angelo 164.
— S. Francesco:
Alfani, Or. 26.
— S. Pietro:
Angelo di Gaspare (Lodovico di Angelo, Bonfigli) 164.
Perugino (Raffael) 225. 226.

Perugia:
— San Severo:
Raffael 251. 253. 256. 299. 319.
Pesaro, Städtische Sammlung:
Zoppo 62.
St. Petersburg, Ermitage:
Conti 138.
Raffael 268.
— Kaiserl. Palast:
Raffael 230. 243. 264. 274. 275. 295. 299.
[St. Petersburg?]:
— Raffael 238.
Piazza:
Lattanzio da Rimini 84.
Piazza Torre:
Lattanzio da Rimini 84.
Pistoja, Dom:
Verrocchio u. Lor. di Credi (Lor. di Credi) 37. 38.
— S. Domenico:
Ghirlandajo, R. 21.
Pommersfelden:
[Cariani] 121.
Ponte (Veltlin):
Luini 147.
Potsdam:
Conti 136.
Pressburg, Graf Palffy:
Boltraffio 139.

Richmond, Sir Fr. Cook:
Bern. di Mariotto 164.
Pinturicchio (Raffael) 231.
Zoppo 62.
Rimini, Städtische Sammlung:
Bellini, Giov. 80.
— S. Arcangelo (bei Rimini):
Jacobello de Bonomo 71.
Rom, Acc. San Luca:
(Raffael, Viti) 208. 209. 213. 214.
— Pal. Barberini:
Giulio Romano (Raffael) 328. 329.
Melozzo da Forli 49.
Sebastiano del Piombo 87.
— Pal. Borghese.
Francia 64.

Rom, Pal. Borghese:
Pinturicchio 168. 370.
Raffael 242. 300. 301. 326. 372.
Sebastiano del Piombo, Copie? 86.
— Capitol:
Savoldo 119. 120.
— Pal. Chigi:
Dosso 61.
— Pal. Colonna:
Bern. di Mariotto 164.
Melozzo da Forli (Giov. Santi) 49.
— Pal. Corsini:
Ghirlandajo, Dom. 21.
Ghirlandajo, Rid. 21.
— Pal. Doria:
Mazzola 130.
Muziano 116.
— Farnesina:
Sebastiano del Piombo 86.
— Quirinal:
Melozzo da Forli 49.
— Pal. Sciarra Colonna:
Luini 146.
Sebastiano del Piombo 86.
— Conte Spalletti:
Pinturicchio 352.
— Vatican:
— Appartamento Borgia:
Pinturicchio 172. 287. 289. 293. 294. 355. 370. 371.
— Galerie:
Melozzo da Forli 49.
Moretto 111. 112.
Perugino 195. 297.
Perugino (Raffael) 227—229.
Raffael 223. 227—230. 234. 239. 240. 268. 286. 298. 299. 323. 326. 344. 348. 349. 355. 363.
Spagna 223.
— Museo Cristiano:
Nuzi 158.
— Sixtinische Kapelle:
Perugino 183. 184. 368.
Pinturicchio (Perugino) 169—174. 183—186. 191. 333. 351. 354. 355. 360. 369—371.

Rom, Sixtinische Kapelle:
Pinturicchio (Signorelli) 169 —174. 183—186. 191. 333. 351. 354. 355. 360. 369—371.
— Stanzen:
Raffael 216.
— Kirchen, Araceli:
Pinturicchio 169. 172. 355. 362. 370. 371.
— S. Maria del Popolo:
Pinturicchio 169. 182. 185. 230. 245. 287. 288. 294. 352. 360—362. 370. 371.
— S. Maria della Pace:
Raffael (Viti) 201—203. 207. 208.
— S. Onofrio:
Peruzzi 65.
— S. Peter:
Melozzo da Forli 49.
Verrocchio 34.
— S. Pietro in Montorio:
Sebastiano del Piombo 86. 87.

Salò, Dom:
Romanino 114.
Torbido, Fr. 105.
Zenon 105.
San Giovanni sopra Lecco, Kirche:
Civerchio 108.
Sanseverino, Dom:
Pinturicchio 168. 370.
Saronno, Santuario:
Luini 147.
Magni 124.
Savona, S. Maria di Castello:
Foppa und Lod. Brea 107.
Siena, Akademie:
Pinturicchio 245. 289. 308. 353. 354. 370.
— Dom, Libreria:
Pinturicchio 172. 175. 216. 230. 247—249. 268. 292. 294. 335. 353. 354. 358. 366. 370. 371.
— S. Anna in Creta (bei Siena):
Bazzi 218.
Siena:
— Montoliveto (bei Siena):
Bazzi 218.
Soma, S. Vito:
Bevilacqua (Borgognone) 122.
Spello, Klosterkirche:
Pinturicchio 185. 242. 308. 326. 350. 354—356. 362. 370. 371.
Pinturicchio, Sch. (Fiorenzo di Lorenzo) 224.
Stockholm:
Raffael 344. 349.
Stuttgart, Museum:
Ferrari, Def. 126.

[Terni?]:
Perugino, Sch. (Raffael) 229.
Torri, Kirche:
Seb. Ragonese 104. 116.
Treviglio, S. Martino:
Zenale und Buttinone 128. 129. 131.
Treviso, Städtische Sammlung:
Bellini, Giov., Werkstatt 79.
— Dom:
Girolamo da Treviso 82.
Trient, Schloss:
Dosso Dossi 61.
Romanino 116.
Turin, Galerie:
Ferrari, Def. 126.
Ferrari, Gaud. 149. 152.
Giovenone, Gir. 126. 149.
Macrino 122. 151.
Paolo da Brescia 106.
Perugino, Nachf. (Viti) 237.
— Königl. Bibliothek:
Zoppo (Mantegna) 62.
— Contessa Castelnovo:
Oldoni, El. 125. 126.

Urbino: Städtische Sammlung:
Viti 205. 206. 234. 236.
— Dom:
Viti 206. 234—236.
— S. Giovanni:
G. u. L. da Sanseverino 157. 158.

Val Camonica:
Romanino 116.
Varallo, Istituto di Belle Arti:
Conti 137.
— Franciscanerkirche:
Ferrari, Gaud. 149. 152.
Venedig, Akademie, Gemäldesammlung:
Bellini, Giov. 79.
Carpaccio 94.
Jacobello de Flor 71.
Santa Croce, Girol. 92.
Santa Croce, Girol. (Catena) 92.
Santa Croce, P. P. 93.
Vivarini, Alv. 77.
— Sammlung der Handzeichnungen:
Aspertini 64.
Ferrari, Gaud. (Luini) 148.
Lionardo 43.
Luini 147.
Moretto 113.
Perugino (Raffael) 372. 373.
Pinturicchio (Raffael) 174. 176 fg. 226. 230. 241. 244. 245. 249. 250. 282. 284. 286. 288. 290. 295. 308. 330—335. 339—375.
Pollajuolo, A. 332.
Pordenone 90.
Raffael 332.
— Museo Correr:
Bellini, Giov. (Dürer, Pennacchi) 83. 84.
Santa Croce, P. P. 93.
Tura 51.
Viti 219—221. 234.
Vivarini, Alv. 77.
— Guggenheim:
Jacopo da Montagnana 84.
[Lattanzio da Rimini] 84.
Tura (Costa) 56.
— Sir Henry Layard:
Moretto 113.
Raffaellino del Garbo (Filippino Lippi) 13.
Sebastiano del Piombo 86.
— Pal. Querini Stampalia:
Mantegna 98. 99.
Venedig, Kirchen:
— S. Bartolommeo di Rialto:
Sebastiano del Piombo 86.
— S. Giorgio degli Schiavoni:
Carpaccio 94.
— S. Giovanni e Paolo:
Moceto 78.
— S. Giovanni Crisostomo:
Bellini, Giov. 119.
Sebastiano del Piombo 86.
— S. Maria della Pietà:
Moretto 110.
— S. Maria Formosa:
Pietro da Messina 95.
Vercelli, Bischöfl. Palast:
Grammorseo 125.
Verona, Städtische Sammlung:
Girolamo dai Libri 102. 103.
Piazza, A. (Raffael) 123.
Santa Croce, Fr. 90.
Santa Croce, Gir. (Cima) 92.
Stefano da Zevio (Pisanello) 71.
— Kirchen:
— S. Anastasia:
Girolamo dai Libri 103.
— S. Bernardino:
Morone, Fr. 102.
— Bischöfl. Kapelle:
Liberale (Girol. dai Libri) 103.
— S. Giorgio:
Girolamo dai Libri 102. 103.
Moretto 110.
— S. Nazzaro e Celso:
Moceto 78.
— S. Paolo:
Girolamo dai Libri 102.
— S. Tommaso:
Girolamo dai Libri (Carotto) 102.
— S. Zeno:
Mantegna 52.
Verrone, Pfarrkirche:
Oldoni, Giosuè 125.
Vicenza:
Santa Croce, Girol. (Pier di Cosimo) 92.
Vigevano, Dom:
Magni, Ces. 124.

Viterbo, S. Francesco:
Sebastiano del Piombo 86. 87.

Weimar:
Raffael-Fälschung (Raffael) 317—320.
Wien, Kaiserl. Galerie:
Moretto 113.
Piazza, Cal. 118.
Raffael 252—254.
Savoldo (Giorgione) 119.
— Albertina:
Bazzi (Raffael) 340.
Bonsignori 75.
Francia (Mantegna) 55.
Ghirlandajo, Dom. 19.
Lionardo 43.
Luini 148.
Pinturicchio (Perugino, Raffael) 230. 240. 241. 245.
Wien, Albertina:
246. 262. 263. 273. 277. 282. 285. 288. 290. 291. 295. 308. 314. 315. 350. 360. 362—365.
Portelli? (Viti) 357. 358.
Raffael 243. 268. 277. 278. 335.
Sebastiano del Piombo (Peruzzi) 86.
Sebastiano del Piombo (Giorgione) 86.
Viti (Raffael) 232. 233.
— Fürst Liechtenstein:
Francucci 68.
Verrocchio (Lionardo) 37.
Windsor Castle:
Lionardo 42. 43.
Melozzo da Forli 49.
Santi, Giov. (Botticelli) 219.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

315
788 C3

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Morelli, Giovanni

Kunstkritische Studien über italienische Malerei

Bd.: 3

Leipzig 1893

Art. 204 xb-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11552721-4